FRA DRAMMI E POEMI

27

FRA DRAMMI E POEMI

SAGGI E RICERCHE

DI

EGIDIO GORRA

PROFESSORE DI STORIA COMPARATA DELLE LETTERATURE NEOLATINE

NELLA R. UNIVERSITÀ DI PAVIA

Una romanza spagnuola nella poesia popolare e nel teatro: l'« Alarcos » di Federico Schlegel — Per la genesi della Divina Commedia — La teorica dell'amore e un antico poema francese — Il costume delle donne in un poemetto italiano — Il dramma religioso di Calderón de la Barca — Delle origini del dramma moderno.

ULRICO HOEPLI

EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA

MILANO

—

1900

Al Dott. ARTURO FARINELLI

Docente nell' Università di Innsbruck

Amico Carissimo,

Ricordi *ancora il giorno in cui io, reduce dalla capitale germanica, e tu da molte peregrinazioni in molti paesi, c'incontrammo la prima volta nella capitale francese, ove ci aveva tratti ardor giovanile e desiderio di vedere e imparar cose nuove? Quel giorno è lontano oramai, ma esso ritorna con inusata insistenza alla mia memoria ora che devo staccarmi da questo libro, nelle cui pagine mi sembra a quando a quando di udire a ripercuotersi l'eco dei nostri lunghi colloquii intorno ad età o a poeti meritamente o immeritamente famosi nella storia delle lettere. Prevedo che tu più d'una volta dovrai discordare da' miei giudizii, e lo farai con la tua consueta franchezza, ed io te ne sarò grato; ma sono anche persuaso che meco converrai nel concetto che informa questi saggi e tutti li pervade del principio alla fine; che cioè arte vera, poesia vera non può darsi se non scaturisce dal profondo della coscienza e dalla realtà della vita.*

Principio codesto a tutta prima molto ovvio, ma che troppo sovente è dimenticato e dai poeti e dai critici, sì che tu vedi gli uni miseramente lasciare la via diritta per seguire altre vie che conducono o all'anneghittimento di una imitazione servile, o a più facili e meno tardi trionfi; e vedi gli altri erigere altari ad idoli cui breve ala di tempo abbatte e distrugge.

Ma, ad ogni modo, buona parte di questi saggi mi sembra nata dalla nostra amicizia; ed io perciò a te li dedico, e se tu vorrai aggradirli, parrà a me di non averli scritti interamente indarno.

Piacenza, 1 ottobre 1899.

Tuo aff.mo

E. GORRA.

INDICE

CORREZIONI.

Pag. 170, linea 11, leggi: 108 bis; linea ultima, leggi: 1305; pag. 202, linea 10, leggi: medio evo.

UNA ROMANZA SPAGNUOLA

NELLA POESIA POPOLARE E NEL TEATRO:

L'« ALARCOS » DI FEDERICO SCHLEGEL

I.

La sera del 29 maggio del 1802 si rappresentò nel teatro di Weimar una nuova tragedia, che voleva schiudere all'arte drammatica non mai visti orizzonti. Opera di uno dei corifei del romanticismo tedesco, essa scendeva ad affrontare il giudizio del pubblico di una città, che, insieme con Jena, era la sede della vita letteraria della Germania, ma l'affrontava protetta e confortata dall'autorità del più grande letterato del tempo, che di quella vita era il centro e l'anima, e che quel teatro aveva innalzato alla gloria di essere celebrato come il primo del mondo. Una corrispondenza alla *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* di Berlino [1], che pubblicò un cenno critico del nuovo dramma, narra come Goethe sedesse in platea nella sua poltrona riservata, dalla quale alzava di quando in quando la mano per dare il segnale degli applausi. Ma questi si fecero attendere invano; anzi occorse tutto il rispetto che il pubblico nutriva per il grande poeta, perchè le bocche, anzichè atteggiarsi ai fischi, si aprissero a sonore risate. Difatti, in un momento solenne, si udì l'uditorio prorompere in uno scro-

scio di risa. Acceso d'ira, Goethe balzò in piedi, e volgendosi agli spettatori impose loro il silenzio con cenni ed esclamando: « Non si deve ridere! » Noi speriamo, soggiunge per conto proprio il recensore, che l'ultima parte del racconto non sia esatta, perchè il dispotismo letterario di un sol uomo, sia pure quest'uomo lo stesso Goethe, che impone il proprio giudizio a un intero uditorio, e gli vieta di lodare o biasimare a suo senno e talento, tale dispotismo reca nocumento alla fama del teatro di Weimar, che finirà col diventare un ridotto, dove attori e spettatori si moveranno a un sol cenno come marionette. Nè questa fu la sola voce di protesta che si elevasse contro lo « scettro monarchico » del « Giove tonante »; altre rappresentazioni e la pubblicazione avvenuta nello stesso anno dell'*Alarcos* di Federico Schlegel fecero nascere un vespaio e misero il campo letterario a rumore. E forse non tanto per sè, quanto per le polemiche che suscitò, mi parve che questo dramma, anche come segno dei tempi, meritasse uno studio un po' ampio, che gli storici della letteratura tedesca non hanno compiuto. A tal uopo è necessario che io risalga fino alle più remote origini, del che forse non avrà a rimproverarmi chi voglia meco percorrere il non breve cammino.

❦

Una delle romanze più celebri e più caratteristiche del *romancero* spagnuolo è senza dubbio quella del *Conde Alarcos* [2]. Di essa ecco in breve l'argomento. « La Infanta » [3] vive, secondo il suo costume, solitaria e in preda ad una profonda malinconia, perchè vede avvizzire il fiore di sua giovinezza senza che il padre pensi a trovarle uno sposo. Un giorno però, vinta la naturale ri-

trosia si lagna con lui del suo stato; ma il Re la rimprovera di aver rifiutato la mano del principe di Ungheria; nè ora saprebbe trovare altro uomo di lei degno se non fosse il conte Alarcos, il quale però ha moglie e figli. A quel nome la figlia sente rincrudirsi la piaga del suo dolore, ed osa rivelare al padre come il conte impalmò altra donna dopo avere a lei giurato fede di sposo. A tale annuncio il Re vede perduto il proprio onore, e non trovando migliore rimedio, accetta il consiglio della figlia di ordinare al conte di uccidere l'innocente consorte per mantenere poscia la fede giurata; e invitatolo alla sua mensa, gli ricorda l'antica promessa e gli impone l'ammenda crudele. Invano Alarcos s'adopra e prega affinchè sia salva la sua consorte infelice. Essa deve morire, perchè molti per l'onore dei Re senza colpa morirono. All'imperioso comando egli non osa, non vuole ribellarsi, e sulla sua fede di cavaliere promette di eseguire l'iniqua sentenza. Partito di là, piangendo ritorna alla moglie che festosamente l'accoglie; seduto a cena non può toccar cibo, nè proferire parola perchè le lacrime gli fanno groppo alla gola; recatosi a dormire, si chiude, contro il costume, nella camera colla contessa, che non riesce a comprendere tale contegno, e col minore de' suoi bambini, ancor lattante. Finalmente, fattosi animo, dà a lei il terribile annunzio. Essa cade a terra svenuta, ma, riavutasi, dapprima prega le sia risparmiata la vita e chiede di essere inviata coi figli presso il padre suo; ma poscia trovando il marito inflessibile, che, sebbene straziato dal dolore le vieta financo di congedarsi dagli altri due bambini, implora tanto indugio da poter recitare una sua antica orazione, breve quanto un'« Ave Maria ». Inginocchiatasi, invoca il perdono del cielo pel suo sposo diletto, ma non pel Re e l' Infanta, che cita a comparire dinanzi al tribunale di Dio entro il termine di trenta giorni. Appena ha finito, il

conte la strozza, e, spogliatala e depostala sul letto, grida al soccorso per dar a credere trattarsi di morte improvvisa. Così, soggiunge il poeta, morì la contessa « senza ragione e senza giustizia », ma la seguirono presto nel sepolcro anche i suoi assassini: l' Infanta nel duodecimo giorno, il Re nel venticinquesimo, nel trentesimo il conte.

Io non mi indugerò molto a discorrere dell'origine di questa romanza, troppo numerose e intricate essendo le questioni che si agitano intorno alla formazione del *romancero* spagnuolo: ma non posso tacere di due opinioni principali che si dividono il campo, di quella professata tra gli altri da Ferdinando Volf [4] e da M. Milà y Fontanals [5], che sostengono essere stata la Castiglia culla di canti tradizionali che poi si diffusero nelle altre regioni neo-latine; e di quella sostenuta da Costantino Nigra, secondo il quale è « da escludere ogni influenza spagnuola sulla poesia popolare celto-romanza. Le poche romanze spagnuole che si trovano più o meno completamente riprodotte nella poesia popolare celto-romanza non sono d'origine spagnuola. Esse furono introdotte nella Spagna dai finitimi paesi celto-romanzi » [6]. Lo studio comparativo delle numerose versioni che io ho potuto esaminare del tema della nostra romanza avvalora l'opinione dei due primi eruditi e contrasta a quella dell'ultimo, come spero di poter qui dimostrare.

Oltre alla castigliana ora riassunta, io conosco della romanza cinque versioni portoghesi, una gallega, otto catalane e una piemontese. La più notevole fra queste è la portoghese intitolata il *Conde Yanno* [7], che alcuno potrebbe sospettare anteriore all'*Alarcos*, ma che ne è senza dubbio una derivazione. Per ora dirò di alcune discordanze che sono di tale natura da rivelare il frutto di una tradizione meno genuina e più tarda. In essa il Re ordina al conte di recargli la testa della consorte in

un bacile d'oro, e a tal fine lo fa scortare da un paggio; quando la contessa sta implorando pietà al marito, il Re bussa alla porta e rinnova il comando, e nell'ultimo addio, mentre ella sta allattando il bambino, questi acquista d'un tratto la favella e annunzia la morte dell' Infanta, salvando in tal guisa la vita alla madre. In una versione portoghese, il *Conde Alberto*, raccolta a Porto [8], il movente principale dell'azione, cioè la fede giurata dal conte all' Infanta, scompare; qui donna Selvaninha, senza manifestarne il motivo, chiede in isposo il conte, sebbene lo sappia ammogliato. Nel resto la romanza è molto fedele alla precedente e ne proviene senza dubbio; anche in essa la testa della contessa deve essere recata al Re in un bacile d'oro, anche in essa il Re va a bussare alla porta della camera del conte, e a impedire il delitto improvvisa giunge la notizia della morte dell' Infanta, annunziata però non dal bambino, ma dai rintocchi d'una campana. E molto affine a questo è un canto raccolto a Vianna do Castiello [9], il quale però se ne scosta, per avvicinarsi alla prima versione portoghese, nel particolare del bambino parlante. Questo particolare ritorna in una variante dell' isola di San Giorgio [10], che è notevole per alcuni tratti che la collegano alla versione castigliana, mentre per altri si raggruppa alla portoghese di Porto. Sebbene neppure qui si faccia chiaramente accenno alla fede giurata dal conte all' Infanta, pure ve n'è traccia nelle parole del Re: « Ricordati o conte di quel che un giorno facesti »; e anche qui, come nell' *Alarcos*, la contessa al triste annunzio ricorda al marito i torti ricevuti dal Re, che le uccise per odio il padre, la madre e tre fratelli [11]; e chiede di poter recitare prima di morire una preghiera breve quanto un'« Ave Maria ». Ma, come in altri cantari portoghesi, mentre il conte è in procinto di strozzarla, le campane annunziano la

morte della rivale. Un particolare isolato, eterogeneo, si legge al principio: la Infanta è indotta a chiedere alla madre, che qui è ancora vivente, uno sposo dalle impudiche sollecitazioni del Re, che vorrebbe giacere con lei; ma qui si tratta di una semplice contaminazione e dell'innesto di un motivo leggendario derivato da altra fonte [12] e che non altera il contenuto della romanza. Meno notevole di questa è una versione di Beira-Bassa [13], dove però l'avventura è attribuita a un Re di Castiglia; e al *Conde Yanno* strettamente si connette la versione gallega [14], sebbene abbia anch'essa perduto traccia del motivo fondamentale dell'azione, che è la fede di sposo giurata dal conte all'Infanta.

Il gruppo catalano è più vicino alla tradizione portoghese che non alla castigliana. A questa però s'accosta *La cruel Infanta* [15] che contiene la promessa del conte, Juan de Larça; ma la contessa non vi è uccisa, perchè mentre il marito si accinge a strozzarla, sopraggiunge un paggio che gli grida: « Ferma; la figlia del Re è morta ». Le altre versioni non contengono invece la promessa del conte, e non si scostano dalla tradizione portoghese se non in alcuni particolari, che non sono sempre felici. Nel *Conde Floris* [16], ad esempio, il paggio non giunge ad annunciare la morte dell'Infanta, ma a domandare se la contessa è ancor vivente, il che fa il Re nel *Conde Yanno*; nel *Conde de Florispan* e in quattro versioni affini [17] quando il paggio arriva per salvare la contessa, essa è già spirata, e allora il conte si trafigge con un pugnale; nel *Conde Flores* [18], mentre il marito è in atto di ferire, una voce scende dal cielo e gli grida: « Astienti, perchè il Re e la figlia già ardono nell'inferno ». Alterazioni maggiori ha subìto la forma originaria della romanza nella canzone piemontese [19], nella quale il Re vuol dare, non si dice per quale cagione,

la propria figlia in isposa a un cavaliere che ha moglie in Olanda. Ma qui le cose si accomodano molto alla lesta e con buona pace di tutti; nessuno muore od ha nocumento: al marito che le annunzia il volere del Re la moglie senza scomporsi risponde: « Quand'è così, noi spartiremo i nostri bambini, tu porterai teco il maggiore, ed io rimarrò col minore ».

Da uno sguardo complessivo a queste versioni e da quanto son venuto dicendo, mi pare risulti manifesto come tutte, meno la castigliana, e la piemontese, la quale per le alterazioni subìte non entra in nessun gruppo particolare, mettano capo al cantare portoghese del *Conde Yanno*, di cui tutti posseggono i particolari caratteristici e peculiari, sebbene ad alcuna sia derivato da fonte meno pura o remota qualche elemento eterogeneo. Il *Conde Yanno* ci conserva fra esse la forma più genuina, più completa, più vicina a quella tramandataci dal *Conde Alarcos*.[20] Si tratta dunque di stabilire quale di queste due redazioni è la primitiva, quale la derivata, poichè nessuno vorrà ritenere che i due canti siano fra loro indipendenti. Ripeto che il primato spetta senza dubbio alla romanza castigliana. In essa l'azione procede rapida, serrata, terribilmente logica; il lettore già dal principio presente una catastrofe; a risarcire l'oltraggiato onore regale un sacrificio è inevitabile; ragioni pubbliche e ragioni private lo impongono. Ma la morte miseranda della contessa parve troppo lacrimevole, troppo inumana a tempi meno rozzi e meno ferrei, e perciò si ricorse al miracolo; nel canto portoghese il bambino che parla salva la vita alla madre; ma questo, che è un motivo molto frequente nella poesia popolare di tutte le nazioni e altrimenti noto anche al Portogallo[21], deve ritenersi come un germoglio spurio; e come tale si manifesta anche il particolare della testa nel piatto, che è pure

tradizionale e che non manca neppure al *romancero* spagnuolo [22]. Altri elementi tradizionali e comuni alle due romanze non mancano, ma essi non giovano al nostro assunto. La Infanta che domanda al padre uno sposo, ricorda la fanciulla che tanto sovente è, nelle canzoni popolari, stanca di una troppo stagionata verginità [23]; là scena della donna innocente, che in procinto di essere ingiustamente uccisa, chiede di poter recitare una preghiera, occorre in canti, in poemi, in novelle di carattere popolare [24]; il giudizio divino, dinanzi al quale la contessa cita i suoi uccisori, ricompare anche nella romanza *De la muerte de los Carvajales*, ed ha forse un fondamento storico [25]. Ma nella romanza sono due motivi che si debbono ritenere peculiarmente spagnuoli, e non portoghesi nè celto-romanzi; e che formano i cardini intorno a cui l'azione si volge e le danno la sua impronta caratteristica; voglio dire il sentimento dell'onore, che quando è offeso esige una pronta riparazione, e la sommissione cieca al Sovrano nel mantenere la fede giurata.

È noto come il sentimento dell'onore abbia raggiunto nella letteratura spagnuola in genere e nel teatro in ispecie una sì grande importanza che ad esso si giunse a prestare un culto quasi idolatrico, come a nuova divinità. Truce e tirannica divinità che fattasi centro di una nuova religione si collocava al di sopra della religione professata; che bandiva una legge morale che stava contro e al di sopra della morale cristiana; che sanciva, anzi imponeva il delitto in omaggio ad un falso concetto del rispetto umano; che in nome della dignità offesa immolava figlie, sorelle, spose, al più infondato sospetto, anche se riconosciute innocenti. Alla rettitudine, esso sostituiva il traviamento delle coscienze, all'onta dei propri delitti quella degli altrui misfatti; e al colpevole assicurava non

solo l' impunità, ma l'assenso, l'applauso dei parenti e degli amici suoi e della vittima. L'egoismo fatto da questa letteratura legge suprema, a cui tutte le leggi obbedivano, scioglieva i vincoli della famiglia; le fanciulle e le spose erano costrette a vedere nel padre, nel fratello un tiranno feroce, nel marito un carnefice; di guisa che quelle soffocavano in cuore e consumavano in silenzio financo la passione più pura, o trovavano nella tirannide dei parenti un incitamento alla colpa; queste vivevano inutilmente virtuose, perchè sapevano pendere di continuo sul loro capo innocente un ferro omicida. All'offesa, vera o immaginaria, si attribuiva un valore quasi infinito; essa non si valutava per sè, ma secondo l' importanza che le dava la persona che si giudicava lesa, e perciò anche la più insignificante mancanza poteva agli occhi dell'onore acquistare un valore immenso; e poichè una riparazione era necessaria, essa doveva essere proporzionata a questo valore, e perciò anche la più tenue colpa poteva essere lavata da una punizione cruenta. Anzi l'onore offeso doveva lavarsi col sangue. Però se la colpa, anzichè su di una sposa, ricadeva su di una fanciulla, la riparazione più frequente e più naturale era il matrimonio, che a volte era più terribile della morte; le nozze dovevano contrarsi subitamente, e in tal caso il padre acconsentiva anche ad un legame che prima avrebbe giudicato inferiore al suo stato, come appunto accade nella nostra romanza.[26] E altrettanto profondo quanto il sentimento dell'onore era quello della fede giurata, la quale doveva mantenersi in ogni caso, ad onta di tutti gli ostacoli, anche col più acerrimo dei nemici. E se a questo sentimento si accoppiava quello della fedeltà, dell'obbedienza al Sovrano, ne nasceva quel sacro ed inviolabile Codice di morale che di sè informa la poesia drammatica spagnuola, che ne costituisce

il carattere fondamentale nel periodo classico, che dà origine a quel convenzionalismo che sforma e deturpa tante creazioni geniali, che uccide nei sudditi ogni volere, costringendoli a rinunciare ad ogni pensiero di giustizia, che ne incatena la coscienza e le azioni colle parole: *Yo el Rey.*[27] Orbene, tutti questi sentimenti costituiscono e muovono l'azione della nostra romanza. Anche in essa il Re si sente profondamente ferito nella sua dignità di padre e di sovrano; egli teme irreparabilmente macchiato l'onor suo e quello della figlia, che non potrà sfuggire al biasimo delle genti; ma resta un rimedio: il conte ha giurato fede di sposo e deve mantenere la fede giurata. Alarcos dal canto suo, sebbene implori la vita per l'innocente consorte, non pensa neppure un istante di ribellarsi o di sottrarsi alla volontà del sovrano; egli è intimamente compreso del suo dovere di mantenere la sua promessa, a cui altra volta è venuto meno pel timore di un rifiuto, e alla consorte, che vorrebbe rifugiarsi presso il padre, inesorabilmente risponde: « Contessa, voi dovete morire; il Re ha il *diritto* di pretendere che io sposi l'Infanta; a ciò ei mi può costringere colla *ragione* e colla *giustizia*, perchè il suo *onore* deve essere salvo ».

Per tutte queste ragioni io ritengo la nostra romanza, ad onta dell'opinione del Nigra, di origine castigliana: dalla Castiglia essa si è diffusa su tutta la penisola iberica, e probabilmente dalla Catalogna in Francia, che non ce ne ha tramandato nessun esemplare finora conosciuto, e dalla Francia in Piemonte.[28] Per quello poi che riguarda il tempo e l'occasione della composizione, non credo che sia possibile l'asserire qualcosa di ben determinato. Le romanze spagnuole, che in generale vennero prendendo forma e consistenza a cominciare dal secolo decimoquarto, non mai cessarono di trasformarsi

attraverso i secoli nella elaborazione popolare, subendo alterazioni d'ogni maniera. Nè possiamo sempre fare a fidanza su alcuni caratteri ed elementi, che sebbene abbiano un'impronta antica pure potrebbero non essere tali, perchè i rifacitori non di rado tendevano a dare alle loro composizioni un carattere arcaico. L'opinione di coloro che suppongono la nostra romanza ispirata dai delitti dell'epoca di Ferdinando IV, detto *El Emplazado*, e di Pietro il crudele, [29] non mi pare molto verosimile, sia perchè la chiusa della romanza in cui la contessa cita innanzi a Dio gli assassini ha ai miei occhi l'aspetto di un motivo non nato ad un parto colla leggenda, ma statovi innestato quandochessia, come perchè il secolo XIV non si sembra fosse il più adatto a dar origine a un canto di cui furono ispiratori la lealtà e la sommissione al Sovrano. « Se si dovesse », scrive il Mérimée, [30] « caratterizzare il secolo XIV in Ispagna col suo vizio più generale, io credo che non si dovrebbe ricordare nè la brutalità dei costumi, nè la rapacità, nè l'abito di violenze inveterato in chiunque si sentisse forte. A mio avviso il carattere più saliente di questa età è la falsità, la furberia. Mai infatti la storia registrò tanti tradimenti, tante perfidie. Questo secolo tanto rozzo in in tutte le cose, non si mostra ingegnoso se non nell'arte dell'ingannare. Esso si pasce di sottigliezze. In tutti gli affari e persino nel codice dell'onore cavalleresco esso nasconde degli equivoci che l'interesse sa abilmente giutificare. I giuramenti prodigati in tutte le transazioni, accompagnati dalle cerimonie più solenni, non sono altro più che vuote formalità consacrate dall'uso. Chi dà la sua fede, ponendo la mano sull'Evangelo, non sarà creduto se non darà in ostaggio la moglie e i figli e sopratutto le sue fortezze ». Or come mai poteva da questa società scaturire un canto in cui il Re non do-

manda al conte nessun pegno, nè questi si crede in dovere di darlo; in cui la parola data tien luogo del più solenne dei giuramenti, perchè il Re neppure sospetta che il conte possa farsi spergiuro? [31] Ma d'altra parte dovremo noi arrivare fino all'età in cui Lope e Calderon consacrarono nella poesia quei sentimenti su cui la romanza si fonda? Io credo che neppure questa sia un'opinione in tutto plausibile. Chiunque legga la romanza non può non scorgervi un carattere arcaico, la pittura rozza e vigorosa di costumi di una età remota, che non erano l'invenzione o il trastullo di letterati, ma che avevano larga e profonda radice nella coscienza del popolo, avvezzo a rispettare nel signore feudale una autorità suprema ed indiscutibile. Più tardi, forse un poeta del secolo XV, forse quel Pedro de Riano di alcune stampe, fornito di vero gusto e di profondo sentimento poetico, trovandolo conforme alle tendenze letterarie del suo tempo, si appropriò l'antico canto, lo ritoccò, l'ampliò e lo diffuse all'intorno, finchè se ne impadronirono i poeti drammatici, fra i quali lo stesso Lope de Vega.

❦

Che l'argomento della romanza del *Conde Alarcos* dovesse sembrare a un poeta drammatico tragediabile, facilmente si comprende, non pochi essendo gli elementi tragici che essa contiene. La figlia di un Re abbandonata per altra donna di grado inferiore, un Monarca ferito nel suo onore di Sovrano e nell'amore di padre, un marito condannato a immolare, in espiazione del proprio fallo, la consorte innocente, che scende coll'eroismo e la rassegnazione di una martire nel sepolcro illacrimato, il contrasto fra il sentimento del dovere e l'affetto coniugale, la mano misteriosa di un dio vendica-

tore che punisce il delitto collo sterminio di due famiglie, sono elementi ben atti ad eccitare l'estro di un poeta drammatico. E in ispecie di un poeta castigliano, al quale la romanza doveva sembrare fornita di una grande importanza etica e civile, siccome quella che esalta quei sentimenti sui quali, come dissi, s'incardina il teatro spagnuolo, e che gli imprimono un particolare suggello di fronte a quello delle altre nazioni. Del resto era nelle consuetudini di quei drammaturghi l'attingere alle romanze argomenti pei loro drammi. Essi, ricorrendo alle umili fonti della tradizione, ridavano al popolo i suoi canti rivestiti di forme più acconce ad appagarne le tendenze ed il gusto, ed il popolo riconoscente applaudiva ai poeti che si facevano interpreti dei suoi sentimenti ed ascoltava le sue esigenze. E questo travestimento, o meglio questo svolgimento dei cantari del popolo, doveva apparire tanto più naturale se è vero, come alcuni opinano, che la poesia drammatica spagnuola crebbe e si svolse in unione colle romanze; se già al tempo di Lope de Rueda ogni rappresentazione teatrale era preceduta dal canto di un'antica romanza; se le romanze si cantavano negli intermezzi per accompagnare le danze: se nella forma metrica delle romanze usavansi scrivere i prologhi delle commedie. Ma anche senza di questo, non poteva al poeta sfuggire la ricca messe di elementi drammatici che quei cantari celavano, nè quella varietà di eventi o quel succedersi di personaggi che costituiscono un mondo pieno di vita e di affetti: amori casti e pudichi, o sfrenati ed impuri, passioni selvagge ed abnegazioni eroiche, ribellioni violente e sommissioni inopinate, vendette cruente e perdoni evangelici, e battaglie e duelli e tradimenti ed agnizioni improvvise; e quindi spose e fanciulle o eroicamente caste o volgarmente corrotte, padri e mariti gelosi sempre spiranti

vendetta, re scioccamente bonari o pazzamenti crudeli, e cavalieri innamorati e prigionieri infelici. È naturale quindi che queste scene, questi racconti brevi, rapidi, animati, come gli antichi canti rapsodici nei poemi omerici, si trasfondessero nel dramma, che era l'interprete e lo specchio della coscienza nazionale spagnuola. Nessuna meraviglia perciò che il riformatore, anzi il fondatore del teatro, la fenice degli ingegni, il celeberrimo Lope de Vega ricavasse dalla romanza una « comedia ». Anzi in tal guisa operando egli non altro faceva che seguire il suo vezzo di desumere pe' suoi drammi gli argomenti dovunque gli venisse fatto, dalle cronache e dalla storia antica e contemporanea, nazionale o straniera, dai libri di novelle e dai romanzi di cavalleria, dai testi sacri e dalle vite dei santi, dai racconti pagani e dalle favole mitologiche. [32] Egli intitolò il suo dramma *La fuerza lastimosa*, [33] e di esso ecco in breve il contenuto.

Dionisia, figlia unica del Re d'Irlanda, amante riamata del conte Enrico, gli dà, cedendo alle sue sollecitazioni, un convegno notturno nelle proprie camere; ma egli non può recarvisi perchè il duca Ottavio, suo rivale, che ha udito il colloquio dei due innamorati, riesce a farlo tenere per quella notte prigione dal Re, e a giacere non riconosciuto colla fanciulla. Al mattino per evitare pericoli Ottavio fugge alle proprie terre sotto colore di sedare alcuni sudditi ribellati, e fugge pure Enrico in Ispagna, perchè in un colloquio colla Infanta, alla quale si è incautamente confessato reo per non far nascere scandali, ha compreso di essere stato ingannato. Nella seconda giornata la figlia del Re è in preda alla più cupa malinconia; l'ira e la vergogna per l'affronto subìto le offuscano il senno e la spingono ad atti inconsulti ed insani. Ma non tarda ad offrirlesi l'occasione

di vendicarsi: il conte Enrico dopo quattro anni di assenza fa ritorno alla Corte d'Irlanda, insieme colla moglie Isabella, figlia del conte di Barcellona, e col figliuoletto Don Juan. Dionisia al vederli sente rincrudirsi l'antica ferita, e non potendone sostenere l'aspetto, li scaccia furiosamente da sè, e, non osandolo a viva voce, rivela per iscritto al padre l'avventura notturna e la colpevolezza del conte. Il Re, fuor di sè dal dolore, vuole che Enrico stesso sia arbitro e giudice del proprio destino. Fattolo venire, gli narra come il Re d'Albania sia ricorso a lui per un consiglio che lo pone nel più grave imbarazzo. Quel Re ha un'unica figlia, che dopo d'aver rifiutata la mano di molti principi e duchi, fu sedotta da un suddito, il quale l'abbandonò fuggendo in lontano paese, donde dopo aver sposata altra donna, fece ritorno alla Corte. Enrico, invitato ad esporre il suo parere, senza indugio risponde rimanere una sola salvezza: il seduttore uccida la consorte e sposi l' Infanta. « Ben dici », replica allora il Re; « se altro rimedio non resta, va e uccidi tua moglie per divenire questa notte stessa lo sposo di mia figlia che tu seducesti, come questo scritto di lei asserisce ». Enrico troppo tardi si avvede di essere caduto nel laccio: ormai sente di non poter più ribellarsi e promette di eseguire lealmente il credele comando. Accompagnato da Fabio, capitano delle guardie, fa ritorno a casa dove la moglie, che temeva per la sua vita, l'accoglie festosa e ridente. Egli, soffocato dalle lagrime, non proferisce parola, e, non osando egli stesso, da Fabio le fa dare il terribile annunzio. Isabella, come la contessa della romanza, si rassegna con coraggio virile al suo destino; ma non bastando al conte l'animo di strozzarla, vien posta per consiglio di Fabio in un battello forato ed abbandonata alle onde del mare. Al principio della terza giornata si stanno appre-

stando nella reggia le nozze, ma Dionisia, che è tormentata da rimorsi, si ribella, compiange la sorte dell'infelice contessa che fu condannata a sua insaputa, e rivolge la sua ira contro il padre ed il conte, che chiama omicidi. Nè Enrico è più calmo di lei. Lacerato egli pure dal rimorso, perde il senno, e mezzo scalzo ed ignudo irrompe nella reggia, e colle più violente invettive assale e minaccia il Re, che intimorito lo condanna all'estremo supplizio. Ma a cambiare aspetto alle cose giunge l'annuncio dell'approdo del conte di Barcellona, che con un numeroso esercito e col piccolo Don Juan viene a vendicare la morte della figlia Isabella. Lo scompiglio che nasce alla Corte è grande; il Re non sapendo a qual partito appigliarsi delibera di consegnare al nemico il conte, e frattanto manda pel duca Ottavio, a cui è affidato il comando supremo delle truppe. Ottavio arriva, ma giunge anche Isabella travestita da uomo, che egli ha salvato dalle onde e a cui ha confidato il segreto della sua avventura notturna con Dionisia. Dopo molte scene intricate, si riesce alla fine a dipanare l'aggrovigliata matassa; Isabella si fa riconoscere; il seduttore Ottavio è scoperto e costretto a rimediare alla colpa sposando Dionisia; Enrico ricupera il senno, e al piccolo Don Juan si destina in moglie la bambina che l'Infanta ha dato segretamente alla luce.

Non può dubitarsi che Lope non abbia attinto per la sua commedia l'ispirazione e l'argomento alla romanza del *Conde Alarcos*, poichè delle altre versioni non è il caso di fare parola; le modificazioni e gli ampliamenti ch'ei vi introdusse si spiegano coll'indole e le tendenze del poeta e del suo teatro. Egli mantenne, anzi svolse i moventi principali dell'azione, che sono il sentimento dell'onore offeso, la fede mancata e la sommissione al Sovrano. Noi udiamo Dionisia lagnarsi senza tregua

dell'onore perduto; qual male maggiore del disonore; qual fama merita dopo la morte chi muore col suo onore macchiato? E di lei più implacabile si mostra il Re suo padre, cui trattiene dall'uccidere il conte e dal seppellire la figlia in un carcere il pensiero di non avere eredi; l'onor suo, la ragione di Stato esigono che la contessa sia immolata; a mali estremi, estremi rimedi. Nè meno inflessibile è il conte medesimo; i grandi mali, egli dice al Re, si debbono coi minori impedire; esser minor danno che muoia una creatura innocente anzi che il regno vada distrutto; il seduttore risarcisca l'onore del Re d'Albania e della figlia uccidendo la moglie; del delitto egli potrà fare ammenda più tardi! Nè egli è meno compreso del suo dovere di mantenere la parola data al sovrano; come il conte della romanza, ei non pensa neppure di sottrarsi in qualche modo all'iniqua sentenza.

Ma, ciò nonostante, Lope introdusse nella sua fonte modificazioni di tale natura da alterarne il carattere fondamentale. E innanzi tutto il piccolo dramma della romanza divenne nelle sue mani «comedia». Fondamento della drammatica di Lope è l'elemento comico, che, commisto con elementi tragici, ritrae il succedersi delle liete e tristi vicende della vita, e penetra anche colà dove la verità storica e la tradizione lo bandiscono. Il pubblico pel quale egli scriveva rifuggiva dalle catastrofi tragiche; esso voleva tornarsene a casa coll'animo riposato e tranquillo, e perciò richiedeva che ogni dramma avesse lieto fine, alla cui logica e verosimiglianza ei non badava; gli eventi dovevano precipitare verso lo scioglimento finale, in cui, come argutamente fu scritto, ogni donna era provveduta di un marito e di consorte ogni uomo. Ed è appunto per ciò che il dramma fu detto *comedia*, col qual nome si indicava un'azione drammatica mista di tragico e di comico; che dal genere tragico desumeva

la grandiosità dell'azione, il terrore, la pietà, i personaggi illustri; dal genere comico il riso, le facezie, lo scioglimento finale [34]. Doveva dunque Lope tralasciare della nostra romanza i tragici eventi coi quali si chiude; quindi non morti, non vendette divine, non il silenzio del sepolcro, ma risurrezioni e riconoscimenti inattesi, e perdoni reciproci e matrimoni e feste regali, e il rumore e il frastuono della vita. E perciò non più l'altezza della dignità tragica che si sostiene dal principio alla fine, non il carattere della tragedia che deriva il *pathos*, il dolore, la catastrofe dalle passioni, dalle tendenze, dall' indole dei personaggi; ma il giuoco del caso e il cumulo e l' inviluppo delle circostanze esterne, che sogliono spesso riuscire a tutt'altro esito da quello, a cui i personaggi secondo l' indole e l'opere loro paiono tendere.

Se ora ci facciamo a considerare davvicino la *Fuerza lastimosa*, noi dovremo concludere che essa è un'opera molto difettosa nella pittura dei caratteri, come nell'azione e nella composizione. Il Re troppo spesso assume l'aspetto di un tiranno da marionette, che, a volte bonario a volte crudele, è vittima dell' inganno di tutti. Lo ingannano la figlia ed Enrico eludendone la vigilanza, lo inganna Ottavio che riesce a giacer coll' Infanta, facendo sì ch'egli, senza una ragione al mondo, tenga seco prigioniero il conte; nè dell' insania della figlia riesce da sè a capire il motivo, sebbene essa lo propali per modo che ne pispigliano e ne sogghignano ancelle e cortigiani; e se l'astuzia pochissimo astuta della storiella del Re d'Albania gli riesce, ne deve esser grato alla stoltezza del conte; sempre incerto, debole, pauroso, egli è bersaglio agl' insulti della figlia e d'Enrico, e davanti al nemico invasore trema e si confonde. Il conte Enrico non è certo migliore del Re, quando coll' Infanta si confessa scioccamente colpevole di una

colpa non sua, e non tenta difendersi, mentre lo potrebbe provando che nella notte del convegno egli era stato tenuto in prigione, o quando fa ritorno alla Corte insieme colla moglie ed il figlio; e più ancora quando nella storiella del Re d'Albania non riconosce la propria storia. E perchè neppure ora si induce a provare la sua innocenza, egli che ha persino condotto seco i due servi che nella notte funesta furono di santa ragione battuti dall'ignoto seduttore? E perchè a far tutto questo si induce soltanto quando gli è dato di volta il cervello, e nessuno gli presta più fede? « Allora soltanto » osserva giustamente il Klein [35], « Enrico cavallerescamente coraggioso, chiede ammenda al Re coll'intrepido sentimento della sua dignità, colla alterigia di un uomo offeso nella sua coscienza, con un linguaggio, con un tuono quale si addice a un difensore della sua innocenza di fronte al coronato Sovrano, quale si conviene al protagonista di un dramma, interamente sano di senno e di cuore ». Ma « così vuole il maledetto dogma della poetica spagnuola, che dinanzi a un Re, soltanto un pazzo possa esporre le sue ragioni, e in ciò sta anche la follìa della commedia spagnuola dei secoli XVI e XVII ». Ma di questi meglio riusciti sono i caratteri di donna, come avviene quasi sempre nel teatro di Lope. La donna è in lui assai spesso un prodigio di forza, di volontà e di azione, di perseveranza nel dovere e nella fedeltà, di coraggio nei frangenti più gravi, di pertinacia nei propositi più ardui, di abnegazione e di rassegnazione nella sorte più dura. Non dirò nulla dell'infanta Dionisia, che sebbene dopo la presunta morte di Isabella detesti nella ribellata coscienza gli assassini e respinga la mano di sposo di un uomo che si è macchiato del sangue della innocente consorte, pure al principio del dramma si mostra una civettuola volgare, piena

della sensualità più proterva, come quando, dopo la notte d'amore, si compiace di ricordare alla presenza dei servi suoi e non suoi le ebbrezze godute. Ma una splendida figura di donna, una pittura veramente degna di un grande ingegno è la moglie del conte, Isabella. Fedele amante fino all'eroismo, ella presto si rassegna alla sua sorte crudele perchè crede possa derivarne vantaggio al marito; alla presenza di lui e di Fabio, che non sanno frenare le lagrime, ella si sente più forte di loro e ne li rimprovera, e rivolta allo sposo gli dice: « Vivi, o Enrico, fino alla più tarda vecchiaia; che importa al mondo della mia povera vita? Tu nascesti meritevole di un regno e devi essere Re; sposa senza indugio l'Infanta e sii felice »; e dato ai figliuoletti un ultimo addio, che è dei più commoventi, offre spontaneamente la gola al marito perchè la uccida.

Nè senza gravi mende è la struttura della nostra commedia se la giudichiamo secondo i principii e le esigenze della critica moderna. Lope non aveva dell'arte drammatica quel concetto che ne ebbero Calderon e Shakespeare. L'arte di dirigere l'azione verso una meta determinata, di guidarla ad una catastrofe necessaria e ineluttabile, egli non la conosce. Manca al suo teatro un'idea fondamentale, guidatrice dell'azione, che come legame invisibile, come anima vivificatrice pervada il tutto, ne percorra e ne leghi intimamente le singole scene, ne formi, per così dire, l'atmosfera vitale in cui tutto respira e da cui tutto dipende, e dia vita a un organismo vivente in cui tutte le parti, nate e cresciute da un unico seme, tendano, secondo la loro natura e per vie diverse, al medesimo scopo. Solo quando questa idea fondamentale, che si manifesta nella figurazione del tutto come l'anima nella figurazione del corpo, esiste, riesce al poeta possibile di comporre l'esterno assetta-

mento delle singole scene, di cui ciascuna deve essere un passo misurato e sicuro verso la meta prestabilita; soltanto allora esse, col loro succedersi, avvilupparsi, snodarsi, come tanti fili di un tessuto, possono riuscire all'armonica ed omogenea composizione di un determinato disegno. Senza questa interna unità, senza questa vita interiore, questo contenuto ideale che si estende ai particolari, questo collegamento di eventi diversi in un tutto organico, ogni dramma si risolve in un casuale scontrarsi, venire, andare di singole figure, che senza un piano prestabilito, un unico scopo, si muovono, agiscono, si raggruppano, si separano. E mancando l'opera d'arte del contenuto ideale e perciò universale, non incarnando essa una concezione storica, poetica, generale della vita, non può rappresentare l'universale, l'immanente, l'immutabile della storia, ma solo il particolare, il circoscritto, il transitorio, l'accidentale, il singolo evento in sè e per sè. Potrà allora il poeta produrre cose eccellenti nei particolari, ma non un tutto completo ed artistico, e l'opere sue riusciranno di necessità disordinate, sconnesse, scapigliate, e non di rado assurde.

E questo è appunto il caso di Lope. Librato sulle ali della fantasia, spinto dall'esuberanza delle sue forze a improvvisare commedie a migliaia, intento ad appagare il gusto del suo tempo, non vuole e non può indugiarsi nella meditazione di un contenuto etico, di un ordine prestabilito, nella ricerca di una unità di pensiero e di volere diretta a uno scopo prefisso, di una rigorosa coerenza e causalità di tutte le singole parti. Lope non vuole e non sa dare agli avvenimenti, alle passioni un significato più profondo di quello che appare a prima vista; in lui non astrazione, non metafisica, non simbolismo, sibbene rappresentazione oggettiva, serena e sconsiderata; ma anche casualità, arbitrio, disordine e

miscuglio selvaggio degli elementi più disparati, accanto a bellezze singole inarrivabili, a scene meravigliose e a lampi di genio. Sarebbe perciò vano l'indagare nella nostra commedia un'idea fondamentale unica. Enrico, prode e valente cavaliere, Dionisia, figlia ed erede di un re che l'ama, vengono meno al proprio dovere, offendono la legge morale col darsi un convegno notturno; essi devono quindi purificarsi e redimersi collo strazio di un rimorso ineffabile, che fa loro perdere il senno, perchè la concezione tragica della vita e della storia consiste appunto nel soffrire e nel soccombere di ciò che è grande, nobile e bello in causa della debolezza che gli è congenita, dell'appagamento egoistico delle passioni, del disprezzo dei diritti altrui, delle violazioni delle leggi umane e divine. Ma, chi ben guardi, il vero colpevole rimane impunito, e questi è Ottavio, un libertino e un seduttore di professione che alla fine riesce a guadagnare il trono d'Irlanda. Nè potrebbe accettarsi come idea fondamentale della commedia la magnificazione della obbedienza al Sovrano offeso nel suo onore, perchè il poeta riesce piuttosto a dimostrare il contrario, che cioè il sentimento esagerato del proprio onore e la sommissione cieca possono consigliare i più nefandi delitti, il che non era certo nelle intenzioni di Lope. Quanto poi all'azione, se può dirsi mediocre nei due primi atti, essa è quanto mai difettosa nel terzo. Qui il poeta si è lanciato a gonfie vele nel tordido mare della novellistica, e pare sia andato in traccia del fantastico, dell'inverosimile, dell'assurdo, come quando fa che nel generale disordine, in cui sembra che tutti siano diventati o pazzi o scimuniti, un bambino di quattro o cinque anni, il piccolo Don Juan, assuma il comando supremo dell'esercito spagnuolo e riesca alla salvezza comune. Il supplizio di Isabella, che è affidata in una barca alle

onde del mare, proviene dalla tanto diffusa leggenda della sposa innocente perseguitata, [36] e il suo ritorno in Irlanda in abito da uomo è pure un tema prediletto dalla novellistica e non nuovo nel teatro di Lope.

Ma dalla mancanza di coesione, di organismo, di uno « scopo dell'azione », un altro difetto deriva alle commedie di Lope: il difetto di ogni motivazione logica e psicologica degli avvenimenti, e quindi di veri e propri caratteri. Il poeta non svolge l'azione per virtù di forza interna, congenita, ma solo per l'accidentale succedersi di eventi che non contribuiscono allo sviluppo e al progresso dell'azione e dei caratteri. Manca a lui quella corrispondenza, quell'intimo legame fra l'azione e l'indole dei personaggi che è il fondamento essenziale dell'impressione profonda che suole produrre l'azione drammatica; manca la fusione dell'interiorità subbiettiva integrantesi colla esteriorità oggettiva nella rappresentazione storica della vita; manca il conflitto della « libertà » dell'individuo nella sua antitesi, ma nel tempo stesso nella sua armonica unione colla « necessità » esteriore. Ne viene quindi che l'azione non è « motivata » dal carattere dei personaggi e dalle circostanze esterne insieme cooperanti; e a quella guisa che erra il poeta drammatico che tutta l'azione deriva dall'individualità assolutamente libera dei caratteri, erra del pari quello che la fonda soltanto sui fatti accidentali, sull'inaspettato, sul casuale. Da Lope perciò non possiamo aspettarci drammi psicologici, e neppure quell'analisi fine e paziente delle passioni umane, quel crescere lento e progressivo di un primo e debole moto dell'animo, che acquista a poco a poco vigore, si rafforza, si fa prepotente appetito, indomabile brama, passione violenta, deliberazione immutatile che si traduce fatalmente in atto; in Lope le passioni prorompono improvvise e mature,

senza che noi ne vediamo il principio e lo svolgersi pei gradi intermedii. Che nella nostra commedia ogni motivazione logica e psicologica faccia difetto, chiaramente risulta dall'esame che brevemente feci del carattere dei personaggi, nè qui occorre lo insistere. Piuttosto, in mezzo a tanti difetti, è doveroso il menzionare alcune particolari bellezze, fra le quali in prima la scena già esaminata di Isabella condannata a morire; nè è da tacere di quella in cui il conte Enrico esprime coi servi la sua felicità pel suo amore corrisposto, o quella dove l'Infanta sentesi turbar la ragione. Tutti i personaggi poi, anche i meno importanti, sono forniti di tanta vitalità, i sentimenti sono espressi con un lirismo sempre così adeguato all'intensità della situazione drammatica; tanto è il movimento, tanta l'oggettività della rappresentazione, tale un affrettarsi di azioni in azioni, che l'interesse del lettore è sempre desto, e l'animo sempre teso e curioso.

Riassumendo ora il mio giudizio, mi pare che dal fin qui detto risulti che la *Fuerza lastimosa* non è una buona commedia. Lo Schack [37] l'ascrive a quel primo periodo della produzione drammatica di Lope, che arriva sino al 1604, l'anno della pubblicazione della novella *El peregrino en su patria*. Caratteri principali di queste prime commedie sono la sovrabbondanza di immagini fantastiche, di sentimenti e di passioni, il cumulo di fatti su fatti, la moltitudine scomposta di personaggi, la ricchezza soverchia dell'azione; mentre nei drammi posteriori la sovrabbondanza obbedisce a un ordine più ponderato, la coesione è maggiore, la condotta più accurata. Ma d'altro canto non dobbiamo stupirci di trovare questi difetti nell'opera di un grande ingegno, sui quali volli alquanto intrattenermi perchè essendo essi generali e comuni, potrò più lestamente

procedere nell'esame degli altri drammi spagnuoli dello stesso argomento; non dobbiamo stupirci pensando che Lope stesso trattando dell'arte drammatica scrisse che quello del drammaturgo « è un puro mestiere in cui l'arte non ha a vedere; noi non pensiamo se non a far contenta la platea ». E di fatto, per dirla col Morel-Fatio, [38] il dramma spagnuolo è « essenzialmente popolare, concepito e scritto per soddisfare la curiosità e le passioni della nazione spagnuola, priva di distinzioni di classi, e di coltura raffinata; dramma che non aspira se non agli applausi della platea rozza e ignorante, e teme persino d'essere trasportato dal palco del teatro sui fogli di un libro »; dove però è da considerare che anche il teatro di Shakespeare sorge fra il popolo e per il popolo, e che il miglior dramma non è certo il dramma aristocratico.

❦

Un ammiratore ed imitatore instancabile di Lope di Vega fu Juan Perez de Montalvan, che nacque a Madrid nel 1602 e scrisse, oltre a parecchie altre opere, un centinaio di commedie che gli procurarono una notevole fama, forse superiore ai suoi meriti, certo a quella di altri poeti migliori di lui. [39] Anch'egli, da buon seguace del suo maestro, volle trattare l'argomento della romanza del *Conde Alarcos,* e intitolò la sua commedia: *El valor perseguido y traicion vengada.* [40] In essa sembra che l'autore si sia proposto di rifare la commedia di Lope, perchè, mentre segue spesso davvicino il suo modello, lascia trasparire l'intenzione di ovviare a quelle mende nell'azione e nella struttura che avemmo occasione di rilevare. L'azione si svolge alla corte del Re di Napoli, della cui figlia Matilde è innamorato don Ramon de Moncada,

prode e valoroso guerriero, il quale, appena di ritorno da una spedizione all'isola di Rodi, assediata e ridotta agli estremi dai Turchi, viene dall'Infanta invitato a passare una notte con lei. Ma anche qui v'è il sedut-tore che coglie il frutto altrui, il conte Arnesto, il quale fa dal Re tener rinchiuso Ramon durante la notte del convegno, non in così grottesca maniera come in Lope, ma dandogli a credere subito, e non al mattino seguente, che alcuni traditori vogliono uccidere il prode guerriero. E questo Re, d'animo più mite e più ragionevole del suo confratello, non fa imprigionare, ma trattiene seco a cena il conte fino sul far del mattino. Uscito di là, il nostro innamorato apprende da un suo servo, che ha vegliato sotto le finestre di Matilde, come uno sco-nosciuto fosse uscito dal giardino e l'avesse percosso. Comprende ogni cosa Ramon, e all'Infanta che si af-faccia al balcone e lo invita per altra volta, non si con-fessa scioccamente reo, come l'Enrico di Lope; però di nascosto abbandona il paese. La tristezza, non il pazzo furore di Matilde induce il Re a voler venire in chiaro di ogni cosa, e quando dalla figlia apprende la sua ver-gogna, chiede consiglio ad Arnesto, che non è fuggito come Ottavio, ma è rimasto per condurre a buon fine i suoi malvagi disegni. Qui è lui stesso che dà l'infame consiglio: Ramon, che durante la sua assenza ha spo-sato Ottavia, figlia del duca Lodovico di Ferrara suo parente, sia fatto venire a Corte e sia condannato ad uccidere la moglie e a sposare l'Infanta. Ramon, più equo e più umano che non Enrico, promette al Re, ma giura fra sè di non compiere sì nefando delitto, e recatosi dalla contessa, sebbene essa si mostri forte e pronta come Isabella a subire la sua sorte, egli le dice, abbracciandola: « Tu, Ottavia, devi vivere! » Ma mi-nistro della vendetta del Re si fa Arnesto, il quale fa

improvvisamente arrestare Ramon, e, rimasto solo con Ottavia le fa oscene proposte; ma resistendo essa, la lega ad un albero per possederla, come altra volta possedette Matilde. Ma di fra gli alberi sbuca il vecchio boscaiuolo Alberto che lo mette in fuga e conduce Ottavia nella suá modesta abitazione. Nella terza giornata assistiamo anche qui alle più strane avventure; qui pure Ramon, che crede uccisa Ottavia, smarrisce il senno e insulta e minaccia il Re. Questi, mentre va cacciando, capita nella capanna dove dimora Ottavia col figlioletto Carlos che essa ha colà partorito, ma non la riconosce nè è riconosciuto. Carlos apprende la storia di sua madre e giura di vendicarla, e poichè giunge con un grande esercito il conte di Barcellona che vuol liberare Ramon dal carcere, e con lui il duca di Ferrara che vuol vendicare la figlia, egli rivela le turpitudini di Arnesto, lo sfida a duello e lo uccide. Ottavia è scoperta e riconosciuta, e Matilde delibera di ritirarsi a vita monastica, cedendo l' eredità del trono di Napoli al piccolo Carlos.

L'azione di questa commedia è più semplice e non di rado più verosimile e più logica di quella del dramma di Lope. Meno numerosi sono qui gli avvenimenti nuovi e inaspettati, o meno strani e grotteschi: e più verosimili, più naturali gli affetti e i caratteri. Matilde non si mostra così sfrenata nell'amor suo come Dionisia, nè così mobile e mal ferma di cuore e di mente; ed Ottavia è altrettanto forte e dignitosa quanto Isabella. Meno grottesco nella incertezza del suo operare, nell'obbedire ciecamente ai voleri altrui, nel non comprender mai nulla di quello che gli accade dintorno, meno sanguinario è qui il Re. Ramon è più ragionevole, e più umano di Enrico; egli qui non si confessa reo di una colpa non sua; egli non uccide la moglie nè la rimpiange codar-

damente dopo averle procurata la morte, perchè non è schiavo della volontà di un monarca che gl' impone un delitto; sebbene neppure egli sappia provare la sua innocenza. In Ernesto sembra che l'autore abbia voluto personificare il cortigiano ambizioso e sleale; egli non sa concepire se non il delitto, ed è causa di ogni sciagura. Con tutto ciò non voglio asserire che questa commedia sia migliore di quella del Lope. Se dalla struttura generale scendiamo ai particolari, essa le rimane di gran lunga al di sotto, poichè non vi troviamo profuse quelle particolari bellezze che ricomprano a volte i più gravi difetti. A Montalvan mancava l'alito potente e animatore della poesia, la forza del genio che traspare anche nelle opere meno perfette, l'originalità creatrice che imprime un' impronta particolare a ciò ch'essa produce. Egli era un imitatore, che non aveva piena coscienza dell'eccellenza del suo modello, che ammirava e apprezzava il maestro più nella quantità che nella qualità delle sue opere; perciò anche alle sue commedie manca l' interno legame, l'unità ideale, la vera e propria composizione poetica.

❦

Un terzo dramma spagnuolo sullo stesso argomento ci ha lasciato il celebre drammaturgo Guillen de Castro, nato nel 1569 a Valenza, che insieme con Siviglia era allora la città più ricca, più colta e più civile della Spagna, e dove era sorta una scuola di poeti drammatici che non fu senza influsso sullo sviluppo del teatro spagnuolo.[41] Egli intitolò l'opera sua *el conde Alarcos.*[42] Qui le condizioni rispetto ai due precedenti drammi sono alquanto mutate. Alarcos non è più l'amante favorito dell' Infanta, ma di un'altra fanciulla, di Marghe-

rita, sebbene quella lo ami e voglia ad ogni costo averlo in isposo, anche usando delle armi più sleali. Perciò, poichè Margherita si sgrava, mentre Alarcos è assente, di un bambino, essa con mentita benevolenza si assume l'incarico di farlo allevare; e ad Alarcos, che dopo alcun tempo ritorna, dà a credere che quello sia figlio non di lui ma del principe di Ungheria suo rivale. Per dar colore di verità alla sua calunnia, essa induce l'incauta Margherita a invitare a suo nome per quella notte il principe. Alarcos che è appostato vede ogni cosa, e stimandosi tradito, fuor di sè pel dolore e per l'ira, giura in presenza di tutti fede di sposa all'Infanta. Ma il principe che non sa nulla di tale intrigo, e che è cugino dell'ingannata donzella, amando di vederla felice con Alarcos, s'adopra presso il Re perchè voglia sposare i due amanti. Il Re acconsente ed ordina grandi festeggiamenti; ma l'Infanta, che vuole impedire le nozze, impone a Margherita di rifiutare la mano del conte se ha cara la vita del suo bambino. Ma essa alla fine, dopo lunga battaglia di affetti contrari, delibera di riparare al proprio onore acconsentendo alle nozze. Allora l'Infanta fa da un servo recare un vassoio pieno di sangue in cui invita Margherita a lavarsi le mani, rivelandole che quello è il sangue del suo figliuolo e mostrandogliene il cuore su di un piatto. Margherita, divenuta furente, afferra un coltello e si slancia contro di lei, ma è trattenuta dal principe. Anche Alarcos la minaccia di morte, e viene in tanto furore che dopo aver ucciso tre servi minaccia lo stesso Monarca, che lo fa incarcerare. L'Infanta è anch'essa tenuta rinchiusa e custodita nelle sue camere, ma un giorno riesce a commuovere il padre e ad accusare Alarcos di averle giurato fede di sposo e di avere passato una notte con lei; e poichè è richiesta di consiglio, come nella romanza, risponde colle stesse

parole: *Mate el conde a la condesa!* Alarcos, interrogato, svela la trama ordita a suo danno, ma il Re è inflessibile: egli deve uccidere Margherita e sposare l'Infanta. Alarcos finisce col giurare obbedienza; e uscito dalla città colla sposa e la figliuoletta Elena, giunto in luogo remoto, espone il comando del Re. La contessa all'annunzio sviene, ma riavutasi e ripreso coraggio, proclama la sua innocenza, perdona al conte un tanto delitto e cita il Re e l'Infanta entro quindici giorni dinanzi al tribunale di Dio. Dopo questo, Alarcos con un laccio la strozza e la lascia colà, insieme con la bambina Elena. Ma Ortensio, il servo che aveva avuto dall' Infanta l'incarico di uccidere il figlio di Margherita, e che tutto ha veduto, accorre e postasi sugli omeri la contessa che respira ancora, la porta seco. Elena, che è rimasta sola, rivela l'accaduto al principe, che soppraggiunge in buon punto e che accorre alla reggia per punire nel Re e in Alarcos il loro delitto. Siamo alla terza giornata che è ancor più confusa delle precedenti, il che è tutto dire. Carlos, il primo figlio di Alarcos, non era stato ucciso da Ortensio, che in sua vece aveva sgozzato un agnello. Egli vive segretamente da sei anni nella sua capanna insieme colla madre che invano il principe volle vendicare, perchè il Re lo fe' chiudere in carcere, ove egli geme da dieci anni.[43] Quivi si intrattiene talvolta dalla finestra colla piccola Elena, una vera zingarella, che non è riconosciuta dalla madre sebbene abbia occasione di rivederla, e che fa turbare il cuore al piccolo Carlos, al quale, in una scena molto curiosa, essa espone tutta una teorica dell' amore. Frattanto Alarcos, sebbene abbia sposato l' Infanta, non ne vuole più sapere, e dà segni di pazzia furiosa; perciò la consorte, seccata, delibera di trovarsi un marito più compreso del suo dovere; e avendo per caso veduto il principe alla finestra del carcere, gli pro-

mette la mano di sposa a patto che tolga di mezzo il conte, e proponendo in cuor suo di disfarsi anche di lui qualora non le vada a genio. Occasione migliore per ottenere la libertà non poteva offrirsi, e il principe, che finge di accondiscendere, è lasciato libero. Ma gli eventi precipitano; Ortensio è condotto a dipanare l'arruffata matassa; l' Infanta si confessa colpevole e delibera di rinchiudersi in un monastero, cedendo il trono al piccolo Carlos; mentre Elena è promessa sposa al principe d' Ungheria.

In questo dramma il De Castro trasformò addirittura il contenuto della romanza. Io non credo però, come sembra opinare lo Schaeffer,[44] che il poeta attingesse a qualche libro popolare in cui essa avesse subìto quei mutamenti che qui si avvertono, perchè anch'essi sono di tale natura da potersi spiegare coll' indole del poeta e del suo teatro. Egli amava lo sforzo delle passioni, l'urto violento di appetiti disordinati, il selvaggio e l'orrido. Egli sapeva che il suo pubblico voleva vedere sulla scena scelleraggini d'ogni maniera, uomini senza legge, senza morale, senza freni, schiavi delle più cieche passioni, frementi come bestie selvagge; e questo pubblico non poteva quindi essere spiacente di vedere riprodotta la favola di Tereo, che il medesimo poeta drammatizzò nella *Favola di Progne e di Filomela*. Con questa, e con altri fatti della romanza, che il De Castro conobbe, come prova, più che il titolo, la citazione degli assassini dinanzi al tribunale di Dio, e forse con qualche imprestito da Lope, come fa credere la pazzia del conte, il poeta mise insieme la trama della sua commedia. La quale possiede tutti i difetti del teatro spagnuolo del tempo, e forse nessuno di quegli altissimi pregi, onde sono abbelliti altri drammi del medesimo autore, e primo fra tutti *Las mocedades del Cid*.

❦

Anche il *Conde Alarcos* del De Castro, come la *Fuerza lastimosa* di Lope, trovò il suo rifacitore. Questi fu Mirà de Mescua di Guadir nel regno di Granata, che fiorì alla fine del secolo decimosesto e al principio del seguente, e che fu arcidiacono nella sua città natale. Scrittore molto fecondo, lasciò, oltre ad altre opere, una cinquantina di drammi,[45] fra cui *El conde Alarcos*.[46] Anche in esso, come nel dramma del De Castro, Alarcos ama, riamato, non l'Infanta, che è sorella, e non figlia, del Re di Francia, ma una donzella della Corte, di nome Bianca, che durante l'assenza di lui dà parimente alla luce una bambina. Anche qui assistiamo alla scena del banchetto col lavacro di sangue, e ai furori di Bianca, che è, come pazza, rinchiusa in un carcere, donde rivela al marito il misfatto compiuto dall'Infanta. Ma costei accusa al padre Alarcos, che è condannato a procurare la morte alla sposa affidandola in un battello alle onde del mare.[47] Nella terza giornata, che è un farraginoso miscuglio di scene sconnesse e troppo sovente inutili, avviene il riconoscimento e il perdono generale.[48]

Per questa commedia non è il caso di parlare nè di azione, nè di composizione, nè di caratteri; le scene si succedono senza legame, senza motivazione, senza colorito ed efficacia; tutto vi è illogico, artificioso, volgare; nessuna dignità tu avverti nei personaggi, nessunalito di poesia. Alla mancanza di azione si vuol supplire con lunghe, interminabili parlate, vuote e ampollose, fredde e stucchevoli; e quella facoltà inventiva che alcuno lodò nel nostro drammaturgo fa qui interamente difetto.[49]

Questo cattivo dramma ebbe l'onore di un rifacimento portoghese di anonimo autore.[50] Nel Portogallo

la romanza era, come vedemmo, molto diffusa; inoltre una traduzione del *Conde Alarcos* fece Balthazar Dias, che scrisse anche una tragedia, il *Marquez de Mantua*, desunta dalla romanza castigliana omonima, e che contribuì non poco alla diffusione della letteratura spagnuola nel suo paese.[51] La nostra commedia s'intitola come la precedente: *O conde Alarcos*, e riproduce fedelmente, salvo mutamenti di nessuna importanza, il suo originale, senza però tradurlo alla lettera se non in alcuni luoghi, e, quel che è peggio, senza introdurvi miglioramenti. Anche l'Italia recò il suo debole contributo alla diffusione della leggenda. Pietro Paolo Todini di Atri, autore di altre commedie, pubblicò in Roma nel 1654[52] *La violenza lagrimevole,* che altro non è se non una traduzione in prosa della *Fuerza lastimosa* di Lope, con alcune modificazioni di nessun conto; e nel nostro secolo il Berchet tradusse in versi italiani la romanza spagnuola nel libro *Romanze spagnuole tradotte*. Ed ora è ben tempo che usciamo dai paesi neolatini per entrare nel pieno dominio della letteratura tedesca, non per sempre però, perchè l'ultimo rampollo della nostra numerosa famiglia dovremo andarlo a trovare in un'isola spagnuola che giace di là dall'Atlantico!

II.

V'ha chi scrisse che l'antico teatro spagnuolo sarebbe ai dì nostri dimenticato forse anche dai ricercatori delle rarità bibliografiche se non avesse nelle letterature straniere trasfusa tanta parte di sè da costringere lo storico e il critico a interrogarne i monumenti poco gloriosi. Certo questa è esagerazione, ma non v'ha dubbio che

una delle ragioni non ultime per le quali la critica volge ora lo sguardo verso quella singolare manifestazione del genio spagnuolo che fu il teatro, è appunto l'avere la la poesia drammatica delle altre nazioni d'Europa derivato da esso a volte le sue ispirazioni, e a volte numerosi elementi.[53] La Germania, della quale soltanto dobbiamo occuparci, non fu in questo da meno delle altre regioni, sebbene alla letteratura spagnuola non abbia fatto buon viso fino al principio del secolo decimosesto, e solo nel successivo le abbia aperte le porte, con grave danno però della sua fantasia poetica. Ma dapprincipio, se si toglie l'Harsdörfer, di cui diremo fra breve, nessuno ricorreva alle opere originali spagnuole, e i circoli letterari tedeschi e le compagnie comiche vaganti derivavano le loro cognizioni o il repertorio da rifacimenti e traduzioni straniere, e in ispecie italiane, francesi e olandesi, Anzi l'Olanda può dirsi il tramite pel quale molti drammi spagnuoli, attraverso ad opere francesi, passarono in Germania.[54] Non mancarono però neppure in Olanda alcuni scrittori che leggessero gli originali, e fra questi G. A. Brederoo e J. Fr. Conincq, che fiorirono entrambi nel secolo decimosettimo, e dei quali il secondo prese specialmente a modello Lope de Vega. E Lope incontrò davvero in Olanda molta fortuna, e fra le sue commedie in ispecie quella che ora ci occupa, poichè già nel 1648 Isak Vos ne faceva una versione che ottenne da quell'anno al 1780 l'onore di dieci edizioni.[55] E anche in Germania questa commedia di Lope fu una delle preferite. Un rifacimento tedesco intitolato *Der klägliche Zwang* fu rappresentato in Zittau nel 1658, e due anni dopo alla Corte del duca Gustavo Adolfo di Mecklenburgo.[56] Inoltre molto probabilmente foggiato sulla *Fuerza lastimosa* doveva essere anche il dramma che la compagnia comica di Michael Daniel Drey pensava di

rappresentare alla Corte di Baviera, intitolato: *Von Könnich Eduardo Tertio aus Engelandt wirt sonsten genand der klägliche Zwang*.[57]

Ma già nel 1645 uno dei migliori conoscitori d'allora della letteratura spagnuola aveva dato alla luce un rifacimento della commedia di Lope, condotto forse sull'originale, sebbene alcuno potrebbe pensare qui pure a un anello intermedio olandese. Autore ne era Georg Philipp Harsdörfer (1607-1658), che della ricca poesia drammatica di Spagna conosceva alcune commedie di Lope, di cui possedeva l'edizione di Antwerpen del 1611. In un'opera intitolata *Gesprächspiele* egli pubblicò, nella terza parte, un rifacimento della *Escolastica celosa* di Lope, e nella quinta ei mise a profitto la *Fuerza lastimosa*. Questa quinta parte s'intitola *Die Redekunst*,[58] ed altro non è se non un trattato rettorico in cui tutte le espressioni tecniche rispondono ai nomi dei personaggi della commedia. Ogni attore ha perciò un significato allegorico, che è spiegato alla fine di ogni atto. E così la regina, che qui sostituisce il re, si chiama Findegard, e significa *Inventio*, la infanta Wortigund è l'*Elocutio;* il conte Waltemar, suo amante, simboleggia il *Genus Deliberativum;* il suo rivale Kargkram il *Genus Judiciale;* le dame di corte Rosilda, Lilimunda e Gartheil altro non sono se non la *Metonymia,* la *Metaphora,* e la *Synecdoche,* ecc. Alla spiegazione allegorica dei personaggi segue un breve riassunto di tutta la commedia di Lope; e poscia l'azione vera e propria che si svolge conforme all'originale, meno in pochissimi casi. La commedia si apre anche qui con una scena d'amore tra l'infanta ed il conte, mentre i due amanti si trovano in aperta campagna, ma non reduci da una caccia. Anche qui la regina, che già dissi far le veci del re che è morto, tiene pri-

gioniero il conte, ma al mattino, per compensarlo, lo innalza al grado di duca, particolare questo che ritroveremo più tardi. Il primo atto si chiude con la interpretazione metaforica grammaticale dell'azione che finora s'è svolta. Coll'atto secondo si ritorna a Lope, che è molto fedelmente seguìto; ma qui pure il dialogo ne è quasi sempre indipendente, e il rifacitore abbrevia, riassume, ischeletrisce il suo modello. Tutto procede anche qui più lestamente; le parlate sono brevi, l'azione è spesso abbozzata e non svolta, i caratteri senza efficacia, e anche le scene migliori sacrificate alla brevità e alla fretta. Un particolare che in Lope s'incontra solo nella terza giornata è il travestimento della contessa da uomo prima che sia affidata alle onde del mare e non in occasione del suo ritorno dal paese del duca, quando questi è chiamato dal re a soccorrerlo. Anche questo atto si chiude con la spiegazione allegorica dei nuovi personaggi venuti in scena. L'atto terzo ed ultimo, se non nel contenuto, mostra però nella disposizione degli eventi maggior libertà dei precedenti, ed esso pure termina con dichiarazioni metaforiche, a cui seguono alcuni pensieri morali. Dall'azione della commedia si deve, secondo Harsdörfer, trarre insegnamento intorno « alla incostanza della presunta felicità umana, alla erroneità di progetti anche prudenti, alla consolazione nelle avversità, alle inquietitudini di una perversa coscienza, alla prontezza nel riconciliarsi nelle offese », e via dicendo. Inoltre egli crede « dallo smisurato e quasi delirante turbamento della principessa e del conte potersi derivare un insegnamento intorno alla inuguaglianza dei coniugi, cioè il matrimonio non poter riuscire a buon fine se una donna assennata sposi un pazzo, o un uomo di senno una pazza [59] ».

❦

Ma poco dopo l'Harsdörfer regna in Germania sulle « cose di Spagna » un lungo silenzio. « Un volume di commedie di Lope de Vega », scrive il Farinelli,[60] « fu sino al tempo di Lessing, e anche più tardi, una grande rarità. Se qualche erudito tedesco osava pronunciare un giudizio su Lope, egli o ripeteva cose lette in libri francesi, o ne scriveva per sentito dire, ma non mai basandosi su di una conoscenza diretta ». Nella prima metà del secolo XVIII, quando la Germania era asservita alla dittatura letteraria di Gottsched, nessuno faceva parola di Lope. Ma « se il poeta di *Codrus* e di *Olint und Sophronia* non fosse morto sì presto, noi forse dovremmo alla penna di Cronegk i primi rifacimenti diretti delle commedie di Lope », poichè Cronegk (1731-1758) era quegli che si era proposto di « rafforzare e rinvigorire il teatro tedesco languente sotto l'imitazione francese, collo studio e con l'uso della drammatica spagnuola[61] ». E Lessing non si occupò molto di Lope, sebbene lo chiami il creatore del teatro spagnuolo ed apprezzi alcuni fra i meriti suoi principali. Ma dopo lui sorge chi, con intendimenti forse più industriali che letterari, ma certo con grande vantaggio della diffusione e della conoscenza degli autori spagnuoli, risale direttamente alle fonti, e le rivela a' suoi concittadini. È questi F. I. Bertuch (1747-1822) che spinse allo studio della letteratura spagnuola un Herder e un Goethe, che fece una traduzione libera del *Don Chisciotte* di Cervantes, la quale fu un tempo lettura prediletta di Tieck, e che dal 1780 al 1782 pubblicò in tre volumi un *Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur*.[62]

Questo *Magazin* contiene, fra le altre scritture, una

biografia di Lope de Vega, la traduzione della *Gatomaquia* del medesimo, e nel terzo volume un riassunto della *Fuerza lastimosa*, intitolato *Der schmerzliche Zwang*, che non è opera sua, ma forse del Seckendorf. Il riassunto è in prosa, amplissimo e fedele, con traduzione letterale di parecchi brani. Ad esso fanno seguito la traduzione in versi tedeschi della romanza del *Conde Alarcos*, e alcune osservazioni critiche del Bertuch sulla commedia di Lope. E queste osservazioni, oltre a tutto il resto, hanno per noi un'importanza speciale, per la pittura che vi si fa del carattere del conte Enrico; pittura che non fu senza influenza sulla posteriore fortuna del dramma spagnuolo, e sulla quale è perciò conveniente che io mi soffermi alcun poco. Secondo il Bertuch, Enrico è un colpevole che, come tale, noi non possiamo nè odiare, nè maledire, ma solo compiangere; egli è un uomo che cade soggiacendo alle sue passioni, ed è quindi un vero personaggio tragico. Dapprima soltanto l'amore lo lega all'infanta, ma a poco a poco all'amore s'accoppia l'ambizione, il desiderio del trono, la speranza di una corona. Quando colla sposa fa ritorno nel regno d'Irlanda, ed apprende che la principessa è tuttavia nubile, ei sente ridestarsi nel cuore il sogno antico, sebbene quasi non osi rivelarlo a se stesso; ma poichè comprende che il lasciar credere di aver posseduta l'infanta può riuscirgli giovevole, egli tace il vero e non si professa innocente. E qui incomincia « il suo delitto, qui ha principio la lotta fra l'ambizione e l'amore per Isabella; se egli scopre l'errore di cui questa è vittima, perderà il regno e la corona, e quindi delibera di sacrificare la sposa e divenire re ». Perciò quando il sovrano gli propone il terribile enigma, ei finge di non comprendere e pronuncia la sentenza di morte di Isabella. Ma presto

spuntano i prodromi del pentimento; « quando egli deve compiere il delitto, quando giunge al cospetto della consorte, incomincia la lotta interiore, e quando crede morta Isabella i rimorsi gli lacerano la coscienza »: ed egli « soggiace alle conseguenze del suo misfatto; l'amore per Solisa si è intiepidito; ei rinuncia al suo disegno, s'ammala d'ipocondria, infuria, e maledice al re e all'infanta ». La corona reale è lo scoglio su cui Alarco s'infrange, ed a ragione dice il re di Barcellona al piccolo Don Juan: « costui uccise tua madre per ambizione di regno ».

Ma questa pittura del carattere di Enrico non risponde in nessun modo alla verità. Dall'esame che io feci della commedia di Lope mi pare risulti assai manifesto quanto il Bertuch sia lungi dal vero. Il desiderio e l'ambizione del trono non sono nell'animo di Enrico; egli non delibera entro di sè, per cupidigia di regno, la morte della consorte; non s'infinge col re, non ha mire bieche e nascoste. Al contrario la sincerità è uno dei meriti principali del suo carattere, per quanto gliela permette la sua condizione di suddito. Ma, sebbene la interpretazione del Bertuch sia discorde dal vero, essa ha tuttavia importanza storica, perchè se ne è impadronito, come io non dubito di asserire, un altro rifacitore della commedia di Lope, il Rambach, intorno al quale converrà spendere alcune parole.

*

Friedrich Everard Rambach (1767-1826) insegnò dapprima lingua tedesca in un liceo di Berlino, diretto da Fr. Gedicke, nel quale egli stesso aveva studiato insieme col Bernhardi; poscia archeologia nell'Accademia di belle arti, e quindi scienze economiche nel-

l'università di Dorpat. Scrisse di ogni argomento, di antichità classica, di mitologia, di storia moderna; pubblicò col proprio nome o con pseudomini novelle, romanzi, drammi e commedie. « Egli apparteneva », scrive l'Haym, « a quella inestirpabile razza di autori che sanno accontentare le esigenze della moltitudine più avida di letture, offrendole lavori foggiati secondo l'ultima moda. E noi sappiamo quale era la moda di allora: scipitaggine accoppiata a rozzezza, un fastidioso miscuglio del pragmatismo dell' « Aufklärung » col più basso sentimentalismo e la più disordinata passione ». Il *Götz* di Goethe, i *Masnadieri* di Schiller ed alcune altre opere avevano dato origine a storie e a racconti di cavalieri, di assassini, di fantasmi, che inondarono il paese, e nei quali il Rambach gareggiava con Spiess e Cramer, con Vulpius e Schenkert, Veit Weber e il « Marquis » Grosse.[63] I suoi drammi egli raccolse in due volumi [64]; nel secondo di essi se ne legge uno in cinque atti, che tratta la leggenda del conte Alarco, e che s'intitola *Graf Mariano*.[65]

Qui noi non siamo più dinanzi a un riassunto della commedia di Lope, ma ad un vero e proprio rifacimento fatto con intenzioni artistiche e letterarie, come un breve esame dimostrerà. Il primo atto del dramma di Lope fu interamente omesso: la scena amorosa tra l'infanta e il conte, il loro convegno notturno, la prigionia di Enrico, l'inganno del rivale Ottavio, la fuga dell'uno e dell'altro, gli eventi, insomma, della prima giornata della *Fuerza lastimosa* non entrano più a far parte dell'azione, ma si considerano come già avvenuti da tempo. Quando la commedia si apre, il conte Mariano ritorna colla moglie Isabella e col figliuoletto Don Juan, dopo un'assenza di otto anni, alla Corte di Alfonso, re di Murcia e di Valenza, e padre dell'infanta Dione.

Egli narra come amò un giorno la principessa, perchè sognava di salire sul trono di Valenza; ma essendo stato trattenuto prigione dal re una notte in cui s'era dato un convegno notturno colla fanciulla, ritenendosi offeso, egli aveva abbandonato il paese. Ignora però che altri lo ha sostituito, e perciò non comprende le parole dell'ancella di Dione, che gli ricorda quella notte d'amore. Ma colui a cui viene rivelato il segreto è Ranieri, medico di corte e consigliere, che ha avuto da tempo l'incarico di allevare una bambina di nome Minna, che ora apprende essere figlia naturale di Dione. Costei dal canto suo è lieta dell'arrivo di Mariano, sebbene le strazi il cuore il sapere ch'egli è ammogliato; e al contrario dell'infanta di Lope, che è sempre superba, violenta e talora crudele, essa è qui, sebbene una volta si lasci sopraffare dall'ira, di animo mite e proclive alla rassegnazione più umile. Ma le modificazioni più gravi, il Rambach le introdusse nel carattere del conte. Quando Mariano è accusato dal re di avergli sedotto la figlia, egli si proclama innocente, dice pazza la principessa, e domanda un regolare giudizio. All'intimazione del re di uccidere la consorte ei si ribella, e mette mano alla spada, ma è subito disarmato dalle guardie e condotto seco da Manuel, loro capitano. La scena dell'annunzio ad Isabella della sua sentenza di morte è condotta su quella di Lope,, ma qui il conte è più affettuoso e più ragionevole di Enrico, perchè alla sposa infelice propone a due riprese la fuga in lontano paese. Ma dove egli vien meno a se stesso, e diventa un personaggio orribile e grottesco, gli è quando, dopo avere affidato la moglie alle onde del mare, ritorna all'infanta a chiederle il premio del suo delitto; e poichè essa lo maledice e lo rifiuta come assassino volgare, egli, stimandosi deriso e bertucciato,

esclama: « Come? Io non devo occupare il trono? Ora che l'ho uccisa mi volete ingannare? Io voglio, io devo conquistare il trono; per ciò solo ho ucciso mia moglie! » Da queste ed anche da altre parole di Mariano appare manifesto come il Rambach abbia voluto far di lui un ambizioso pretendente alla corona di Murcia e di Valenza. Ma egli non lo seppe fornire nè di abilità, nè di astuzia; nè d'altro canto il suo delitto si può in alcun modo spiegare. Come mai il sogno ambizioso dell'animo suo, che si spense in lui quando sposò Isabella, d'improvviso risorge, e lo conduce ad un tratto al delitto per consiglio ed istigazione di Manuel, mentre egli aveva già pensato di sottrarsi colla fuga al comando del re? Dunque non sono sincere la nobiltà e la tenerezza ch'egli dimostra nel supremo congedo dalla consorte, ma sotto ad esse ei cela la più delittuosa ed ipocrita raffinatezza. E che deve dirsi del re che affoga nel vino l'oblio de' suoi affanni? Solo Hernandez, il seduttore sconosciuto della infanta, l'Ottavio della commedia di Lope, mostra alla fine del dramma di agire con senno, perchè appena è di ritorno alla corte ed apprende la causa della disgrazia e della pazzia del conte, confessa la propria colpa, impedisce il supplizio dell'innocente Mariano, ed affretta il generale perdono.

Della commedia del Rambach uscì una breve recensione nella *Neue allgemeine deutsche Bibliothek,*[66] nella quale si vanta l'importanza data al carattere dei personaggi, la naturale fluidità del dialogo, e il pregio di parecchie situazioni drammatiche. Ma il troppo benevolo critico[67] tenne maggior conto delle intenzioni dell'autore, che forse erano buone, che non dell'opera sua. È vero che il Rambach, all'intento di semplificare e condensare l'azione della commedia di Lope, riuscì

più ordinato e meno sconnesso nella disposizione delle scene, ed eliminò alcune inverosomiglianze, sebbene non abbia del tutto rinunciato alla parte romanzesca di essa; ma è anche vero che la peggiorò non di rado, sovratutto quando, accettando come io stimo indiscutibile, l'interpretazione del Bertuch, fece del conte un aspirante alla corona reale: ei non s'avvide che in tal guisa l'azione nè si spiega, nè può sostenersi. Questo però dimostra che il Rambach ebbe, senza dubbio, dinanzi il riassunto pubblicato dal Bertuch; mentre non è altrettanto facile il dire se egli abbia attinto direttamente o no, ad onta dell'affermazione che si legge nel titolo, anche all'originale spagnuolo di Lope. Ma tutti questi scrittori che finora attirarono la nostra attenzione altro non fecero se non rimaneggiare un testo anteriore; ma non mancò chi si propose di scrivere, con intendimenti speciali, un'opera nuova e originale, e questi fu Federico Schlegel.

❦

Friedrich Schlegel (1772-1849) prima di farsi capo e banditore del movimento romantico tedesco fu un classicista, e solamente tenendo conto delle due diverse fasi della sua cultura si possono comprendere e spiegare i prodotti artistici del suo ingegno in genere, il dramma che ora ci occupa in ispecie. Spinto da un segreto e prepotente amore verso l'antichità greca, egli ne fece l'oggetto quasi esclusivo dei suoi primi studi a Gottinga e a Lipsia, dove l'entusiasmo pei grandi modelli fu in lui alimentato e cresciuto dalle opere di Winckelmann, nelle quali, trasfigurato negli splendori della mente di un critico artista, era rivelato un nuovo concetto dell'arte e della vita greca. Rapito in questo mondo ideale,

Federico concepisce l'ardito e vasto disegno di appagare il desiderio di Herder, che aveva augurato alla Germania un Winckelmann filologo che dischiudesse il tempio della sapienza e della poesia greca, a quella guisa che il grande critico aveva dischiuso il tempio dell'arte plastica. Messosi all'opera con quell'ardore e quella curiosità grande di sapere che aveva sortito da natura, il giovane adoratore de' Greci cominciò ad esporre assai presto, poco più che ventenne, in una serie di monografie e di articoli, il frutto delle sue meditazioni e delle sue ricerche, le quali rivelavano manifesta in lui la tendenza a concepire l'arte e la poesia greca in un legame insolubile colla vita e la moralità, ma nel tempo stesso la inclinazione ad un filosofare astratto ed oscuro. Della poesia moderna egli dapprima non si occupò se non per combatterla, siccome quella che di fronte all'antica, spontanea e naturale, gli sembrava artificiosa e riflessa.

Ma in processo di tempo, specialmente per l'esempio del fratello Guglielmo, col quale si recò ad abitare in Jena nel 1796, e che viveva tutto immerso nello studio della poesia moderna e contemporanea, la sua mente fu a poco a poco deviata e allontanata dal mondo antico; finchè stabilitosi nel 1797 a Berlino, vi strinse amicizia con molti letterati di grido, coi quali collaborò in una Rivista di recente fondata (il *Lyceum der Schönen Künste*). Quivi il giovine erudito rivolge il suo entusiasmo per l'antichità greca allo studio della poesia moderna; quivi si fa banditore di nuovi principî dell'arte, e diventa capo di quel movimento letterario che fu detto « romantico ». E a corroborare i suoi precetti coll'opera, ad attuare e ad esemplificare la sua teoria estetica, Federico, che fino ad ora aveva esplicata la sua attività letteraria e scientifica quasi esclusivamente

nel dominio della storia, della critica e della filosofia, senza lasciare mai intravedere sino alla fine del 1797 ch'egli si stimasse poeta, si cimenta ad un tratto in un'opera di fantasia, e dall'autunno del 1798 al maggio del 1799 scrive il primo volume di un romanzo, che intitola *Lucinde*. Questo fatto può a tutta prima sorprendere, ma la meraviglia scema o scompare quando noi ricordiamo che il nostro precettista lasciò scritto che « un uomo libero e colto deve sapersi atteggiare, a suo piacimento, da filosofo o da filologo, da critico o da poeta, da storico o da retore, da antico o da moderno, secondo il suo talento, a quella guisa che si accorda in diversi modi uno strumento ». Noi non dobbiamo occuparci del romanzo; esso fu dai più assennati giudicato un delitto estetico ed un delitto morale, e le proteste e le recriminazioni contro le sue aberrazioni e la sua sconvenienza furono quasi direi infinite.

Ma Federico si era ormai fitto in capo di voler essere poeta, e in tale proposito lo raffermarono circostanze esterne della sua vita. Nel settembre del 1799 egli lasciò Berlino per recarsi ad abitare, insieme con l'amica sua Dorotea Veit, in Jena, nella casa del fratello. Quivi il « genio epidemico » della città, le tendenze del circolo letterario di cui egli stesso divenne capo, l'incitamento e l'esempio di Guglielmo, furono cagione ch'egli perseverasse nella via intrapresa e si cimentasse in altri tentativi poetici. Schelling aveva proclamato dover essere la poesia il più alto ed ultimo fine dello scrittore; Guglielmo dal canto suo bandiva che la poesia era la vera e propria missione dei romantici. Ognuno dovea diventare poeta; chi non avesse dato saggi poetici non poteva ambire all'onore di esser stimato degno di appartenere alla nobile scuola. E il contagio poe-

tico non risparmiò Federico. Sotto colore di volerne adornare una seconda e una terza parte del suo infelice romanzo, egli si fece a schiccherar versi colla stessa alacrità con cui prima aveva dettato saggi critici e filosofici. Il suo modello principale fu la poesia del fratello, la quale rivolta più al culto della forma che a quello del contenuto, facilmente adescava alla imitazione; Federico stimava che tutto, o quasi, il magistero dell'arte consistesse nella veste esteriore, e non anche nella ispirazione, nel sentimento, nella vena poetica. Il poetare era per lui un atto della volontà, ed al poetare difatti egli riserbò, durante l'inverno del 1880-1881, il sabato e la domenica d'ogni settimana! Erano allora specialmente di moda i poeti spagnuoli ed italiani, e perciò fu un pullulare in ogni parte di canzoni, di sonetti, di romanze, di stanze e di altri componimenti di simil genere, che sul neo-poeta esercitavano un fascino irresistibile. Addestrato ormai nella tecnica del verso, traviato dall'applauso del fratello e di alcuni amici, e sopratutto adescato da una indomabile fiducia in se stesso, Federico sentì finalmente le ali della fantasia rinvigorite e disposte a più nobile volo, e deliberò di scrivere drammi.

Il genere letterario che più d'ogni altro destò l'ammirazione e l'interesse del nostro erudito fino dalla sua prima giovinezza, fu senza dubbio la tragedia. Nel primo saggio con cui si presentò nel 1794 al pubblico,[68] egli riconosce non alla poesia epica, non alla poesia lirica, ma alla drammatica il merito di aver raggiunto, coll'intima fusione ed armonia del reale e dell'ideale, il supremo fine dell'arte. Nel seguente anno, inspirandosi alle lettere estetiche di Schiller, egli tenta ricostruire la storia della tragedia greca, basandosi in ispecie sulla tragedia di Sofocle, nella quale ei vede raggiunta

la conciliazione della libertà col destino e risolto il problema della vita.[69] Nè per molto tempo cessa egli mai dall'ammirare la spontaneità, l'obbiettività, l'idealismo della poesia greca in genere, e del dramma sofocleo in ispecie; ed anzi medita e promette uno studio sulla tragedia attica, che poi non iscrisse. E quando il nostro critico cominciò a volgere lo sguardo alla poesia moderna e a dettare anche intorno a essa dottrine e precetti, riconobbe i pregi dei lavori drammatici di Goethe, e a nessun altro poeta tragico tedesco, dopo questo, tributò più lodi che a Schiller, il *Don Carlos* del quale gli fece nascere la speranza che avesse presto a sorgere una tragedia tedesca che rivaleggiasse colla greca. Per molti anni la poesia drammatica fu la occupazione costante e prediletta di Federico. Ma quando egli ebbe rotta l'amicizia con Schiller, nell'ardore della polemica e nel mal celato suo rancore per lui, giunse perfino a disconoscere di quella poesia il vero concetto, ed a schernire i drammi del grande tragico.[70] Nè miglior fortuna trovarono presso di lui le opere teatrali di Lessing: l'*Emilia Gallotti* gli parve « un buon esempio di algebra drammatica »; e il *Nathan der Weise* un prodotto non dell'estro poetico, ma del puro intelletto. Inoltre la sua ammirazione sempre crescente per Goethe e la sua dottrina estetica lo condussero a posporre la tragedia al romanzo, nel quale egli scorse i pregi principali dell'arte romantica, i cardini intorno a cui essa si svolge, la universalità e il carattere didattico; pregi che mancano in genere al dramma, quando esso non sia « romantizzato » (*romantisirt*), come avviene nello Shakespeare.[71]

Ma ecco sorgere un'occasione che lo richiama al teatro. Il fratello suo Guglielmo si era proposto di scrivere un dramma. Anch'egli credeva che il teatro

tedesco dovesse crearsi dalle fondamenta; anch'egli nella sua ammirazione per Shakespeare, a cui univa quella per Calderon, era cieco innanzi al meraviglioso intelletto drammatico di Lessing e alla potenza della fantasia di Schiller. Bisognava dunque creare il dramma, e a tal uopo opinava si dovesse ritornare all'antico. Il dramma che egli aveva concepito doveva riuscire per un rispetto una critica e un rifacimento del *Jon* di Euripide, per l'altro un'opera originale. Il suo *Jon* fu rappresentato la prima volta con buon esito nel teatro di Weimar il 2 gennaio 1802; e già l'autore si accingeva a stendere almeno due altre tragedie di argomento classico. Ma Federico disapprovava questi tentativi; egli voleva che il dramma fosse « romantizzato », trattasse cioè argomenti moderni. E per offrire un esempio e per emulare il fratello, si mise egli stesso all'opera e scrisse, com'ei si esprime, « una tragedia, nel senso antico della parola, specialmente secondo l'ideale di Eschilo, ma per argomento e per costumi moderna ». Intorno ad essa lavorò dalla primavera fino all'ottobre del 1801 [72]; e così nacque l'*Alarcos*. Eccone in brevi parole l'argomento.[73]

L'infanta Solisa, che è in preda ad una profonda malinconia e non sa trovar pace, è reduce dalla caccia. Il suono dei corni e delle trombe le reca fastidio, e perciò essa fa allontanare il suo seguito, e resta col cortigiano Alvaro e colla dama Laura, ai quali manifesta il suo profondo cordoglio. Laura, per distorglierla dai suoi mesti pensieri, le canta una romanza che la principessa accompagna sul liuto; ma presa da súbita ira getta al suolo lo strumento, le cui corde giacciono spezzate come l'anima sua. Nè a rallegrarla giova la vista del ritratto del suo amato, del conte Alarcos, il più bello, il più nobile, il più valoroso, il più rinomato

dei principi. Essa ne ode il nome sulla bocca di tutti; essa lo vede nella sua fantasia seder vittorioso sul suo destriero, mentre il pennacchio sventola superbo al vento, e il suo sguardo si volge intorno come di fuoco. Ma Alarcos è colpevole; egli, dopo averle giurato fede di sposo, l'ha abbandonata ed ha impalmato altra donna: o non sarebbe giusto annullare il matrimonio e sciogliere lui da un vincolo che lo allontana dalla gloria e dal trono? Alvaro risponde che sì; poichè Alarcos si è promesso a lei, il matrimonio deve considerarsi come nullo; confessi ella ogni cosa al re suo padre; nè si dia pensiero della sorte che può attendere la contessa, o della riuscita dell'impresa, perchè lo splendore del trono vincerà l'animo dapprima riottoso del conte. Nella seconda scena siamo in una camera del palazzo reale. Mentre il re sta fra sè lagnandosi di non avere nessun erede maschio, entra Don Alvaro che gli annunzia l'infanta. Essa, non senza arrossire, chiede al padre un marito; dice di aver rifiutato gli stranieri che avevano chiesto la sua mano e di non poter accettare la proposta del re di scegliersi lo sposo nel vincitore del torneo, perchè essa ha già scelto: Alarcos, prima di sposare la contessa, le ha giurato fede di sposo; egli deve perciò mantenere la parola data. E questo vuole anche il re, che avvampa di sdegno, e delibera di far morire il conte, ove si rifiuti di obbedire. Nella terza scena, in un'altra camera stanno conversando Alarcos e i due gentiluomini Riccardo ed Ottavio; e mentre il conte va facendo gli elogi della fedeltà in amore, entra improvvisamente il re, che si rallegra con lui di tali parole, e che, usciti gli altri due, gli ricorda l'antica promessa, e gl'impone di uccidere la consorte, sebbene innocente. Alarcos, che non ha osato negare, promette di ubbidirlo; ma giura fra

sè che non tutto accadrà come il re si attende. La scena quarta rappresenta un giardino. Clara, moglie del conte, mentre lo stà aspettando con ansia e non senza tristi presentimenti, intreccia ghirlande, colle quali la sua bambina incoronerà il padre. Dagoberto, suo servo fedele, s'adopra per dissipare i timori dell'animo di lei, mentre Cornelia, madre di Alarcos, entra a spargere fiori su di un sepolcro che sorge in fondo alla scena, e che chiude la salma di Don Garcia, fratello di Clara, ucciso a tradimento da sicari del re. La quinta scena ci trasporta in un bosco, donde si vede spuntare in lontananza il castello del conte. Alvaro che ha accompagnato Alarcos fino a quel punto, dopo averlo esortato a compiere arditamente il suo disegno, lo lascia solo, in preda al più profondo dolore. « Come torreggia laggiù il mio castello », esclama Alarcos. « Là donna Clara mi attende impaziente; essa sta origliando ogni passo; essa al vedermi farà spalancare le porte del mio castello e mi volerà fra le braccia. Oh come è triste il tuo destino, o contessa! » Vinto dal dolore, Alarcos scoppia in un pianto dirotto; ma fattosi animo, affretta il passo ed entra nel castello. Nell'ultima scena, Solisa, sola nella sua camera, dà libero sfogo ai sentimenti che la travagliano; un insolito malore la tormenta, e un gelo mortale le percorre le ossa. Ora un fuoco improvviso le divampa sul volto; ora un pallore di morte la rassembra a un cadavere; essa invidia la calma e la pace alle stelle e alla luna; e bianca e gelida come la luna vorrebbe avere dinanzi a sè, avvolta in bianco lenzuolo, la morta contessa!

Nel secondo atto l'azione si svolge in una sala del castello di Alarcos. Clara che ha compreso dal contegno del marito come le sovrasti una grave sciagura, insiste presso di lui perchè voglia rivelarle il segreto. Alarcos,

duro, inflessibile, sordo quasi ad ogni sentimento che non sia l'ira, dopo avere imprecato alla vita, all'amore, al mondo, a se stesso, le narra, come un giorno, preso dalla bellezza dell'infanta, le promise fede di sposo. Ora egli deve mantenere la fede giurata; l'onore lo esige; e perciò il re lo ha condannato a uccidere la consorte ed a sposare l'infanta. Non si sgomenta a tale notizia la infelice contessa; essa è pronta a dare il suo sangue per lavare l'onore del marito; ma lo invita a seguirla appena avrà mantenuto la sua parola. Ciò detto, gli strappa il pugnale e si ferisce, e giacente al suolo chiede di potersi stringere al seno l'ultima volta la sua bambina; ma il conte non le concede questo ultimo strazio; e memore della promessa fatta al re, col medesimo pugnale trafiggendola la finisce, non senza però udire da lei la predizione che gli autori della sua morte dovranno entro tre giorni comparire dinanzi al tribunale di Dio. Alarcos, fatti venire i servi, prende l'ultimo commiato; egli annunzia loro che deve partire per luogo remoto, donde non ritornerà forse più mai; come loro duce destina il vecchio Dagoberto, che tutti devono onorare quale padrone e signore. In questo mentre Cornelia, madre di Alarcos, avendo udito l'infausta notizia, entra e inorridisce davanti al cadavere di Clara, che giace ricoperto da un bianco lenzuolo; entra Don Alvaro che annunzia la morte dell'infanta Solisa; sopraggiungono Riccardo ed Ottavio che descrivono la morte furiosa del re. Alarcos in mezzo a tante rovine, quasi vaneggiando ha tristi visioni; ode una voce arcana che lo chiama, ed afferrato il pugnale improvvisamente si uccide. Dagoberto delibera di mandare la bambina superstite ad educare fra le suore di un vicino convento, mentre egli, mutato il castello in chiostro, rimarrà a pregarvi fino alla morte.

L'*Alarcos* fu la prima volta rappresentato sulle scene del teatro di Weimar. Chi si assunse l'incarico di allestire nel miglior modo possibile la recita fu Goethe, coadiuvato dalla diligenza e dalla solerzia di Schiller. Questi aveva potuto leggere il dramma sulle bozze, e richiesto del suo parere da Goethe, gliene scriveva da Weimàr, l'8 maggio 1802, il seguente giudizio: « Quanto all'*Alarcos* noi faremo tutto il possibile; ma ad una nuova lettura si accrebbero in me i dubbi. Pur troppo esso è un così strano miscuglio di antico e di moderno che non potrà ottenere nè favore, nè rispetto. Io mi terrò pago se noi non assisteremo ad una completa caduta, che quasi io temo. Ed a me dorrebbe che il misero partito che abbiamo a combattere [74] riportasse questo trionfo. Il mio avviso si è di fare in modo che la rappresentazione riesca seria ed eccellente, facendo uso di tutto quell'apparato che sogliamo usare pei drammi francesi, al fine di potere con siffatti mezzi fare impressione sul pubblico.[75] » E Goethe gli rispondeva il 9 maggio da Jena: « Quanto all'*Alarcos* io sono interamente della vostra opinione; tuttavia a me sembra che noi dobbiamo tutto tentare, perchè, quanto al riuscire o no, poco importa. Ciò che preme si è che questo ammasso di rime obbligate sia recitato e sia ascoltato: inoltre si può alcun poco contare sul contenuto, che non è privo d'interesse. » In una risposta del 12 maggio lo Schiller è deliberato, a costo di qualunque pericolo, di far rappresentare l'*Alarcos*,[76] e di fatto la sera del 29 maggio 1802 esso con grandissima cura comparve sulla scena.[77] Federico assisteva alla recita, e il pubblico trasse numeroso allo spettacolo,[78] anche perchè si era sparsa la voce che un forte partito avverso all'autore e al dramma, capitanato dal Kotzebue, aveva in animo di fischiare e l'uno e l'altro. Ed esso

sarebbe probabilmente riuscito nel suo intento, se Goethe, come vedemmo, non si fosse valso di tutta l'autorità che gli derivava dalla sua fama e dalle sue benemerenze pel teatro di Weimar. Il dramma fu appena tollerato, ed ottenne, come si suol dire, « un successo di stima ». Del che si addolorò Goethe. Difatti a madama di Staël non nascose che aveva permesso la recita solo per fare un « esperimento artistico [79] »; e sebbene dapprima sembrasse non curarsi della fredda accoglienza del pubblico, non potè tuttavia celare l'interno rammarico.[80] A cagione della mancanza di drammi tedeschi originali, egli s'era appigliato ai due dei fratelli Schlegel, anche perchè nelle loro intenzioni, nella sobrietà e nella osservanza delle regole drammatiche, vedeva applicati certi principii di quell'arte astratta, in nome della quale egli allora combatteva. Ma più soddisfatti di lui furono i due fratelli. Guglielmo lo ringrazia il dì 8 aprile dell'incarico ch'egli si era assunto di far rappresentare l'*Alarcos*, e gli fa il nome degli artisti che più gli sembrano atti a sostenere le parti del dramma; e Federico dal canto suo attestò più volte la propria soddisfazione, sia per l'allestimento scenico e la valentia degli attori, come per l'esito della serata.[81] Anzi egli trovò in questo un conforto e un incitamento a concepire altri lavori drammatici, i quali però, per buona ventura, non scrisse mai.

Miglior fortuna che in Weimar, dove pare fosse rappresentato una seconda volta il 13 luglio,[82] trovò l'*Alarcos* in Lauchstädt, dove fu dato « con infiniti applausi » per ben quattro volte.[83] Anche in Rudolfstadt ebbe luogo il 14 luglio del 1803 una recita,[84] ed una pare si volesse allestire anche a Berlino.[85] Ed oltre che sulle scene, l'*Alarcos* fu divulgato anche per le stampe. L'edizione fu curata da Guglielmo Schlegel, al quale Federico scri-

veva da Dresda il 3 febbraio 1802 pregandolo di volergli sollecitare presso l'editore Unger di Berlino l'invio delle bozze di stampa, e mostrandosi desideroso di vedere la testa di Medusa che doveva essere incisa in fronte all'opera.[86] Rinnovava la sollecitazione il 1° di marzo, e il 18 dava suggerimenti intorno alla distribuzione degli esemplari.[87] Finalmente il dramma vide la luce nell'estate del 1802.[88]

La critica, che poteva più liberamente esprimere il suo parere che non il pubblico del teatro di Weimar, si occupò tosto, non senza acrimonia, del nuovo dramma. Esso fu assalito colla stessa violenza della *Lucinde.* Giudizi privati e pubblici andarono a gara nel rilevare nell'opera difetti d'ogni maniera, mentre fra gli amici dell'autore sorsero campioni che se ne assunsero la difesa, in omaggio all'amicizia o ai principii della scuola romantica. Già conosciamo quello che ne pensavano Goethe e Schiller. Gottfried Körner scrivendo a quest'ultimo si mostrava dello stesso parere. L'*Alarcos* dello Schlegel, dice egli, « è in realtà un notevole prodotto per l'osservatore di una malattia dello spirito. Da esso appare lo sforzo penoso di voler mettere insieme un'opera d'arte ad onta della mancanza assoluta di fantasia, e movendo da concetti generali. Inoltre molte fatiche furono sprecate intorno all'artificiosità del ritmo: trimetri, trochei, anapesti e rime sono profusi nel dramma con grande prodigalità. Si vede che l'autore ha fatto uso di tutte le sue forze; eppure l'insieme ha un non so che di burlesco, che spesso si è indotti a considerarlo come una parodia. Nessuna musicalità nei versi; lo stile è ora gonfio, ora triviale; tu vedi colle stravaganze e le fantasticherie alternarsi la serietà e la gravità ».[89] E il 20 giugno riscrive il Körner chiedendo allo Schiller se egli credeva che Goethe potesse veramente trovare di-

letto in opere come questa;[90] al che risponde lo Schiller il 5 luglio: « Coll'*Alarcos* Goethe si è senza dubbio compromesso; è una sua malattia quella di prendersi a cuore gli Schlegel, cui però egli stesso amaramente motteggia e deride. L'intenzione del dramma sarebbe a dir vero lodevole,[91] se l'esecuzione non fosse ributtante ».[92] Nè giudizio più favorevole pronunciava Carolina Herder scrivendo a Lodovico von Knebel il 2 giugno del 1802, pochi giorni dopo la rappresentazione: « Il più recente, il più povero prodotto dell'arte drammatica fu rappresentato sabato scorso sotto lo scettro monarchico. Noi non assistevamo alla recita, ma una parte del pubblico deve essersi diportata assai bene, perchè ogni approvazione monarchica dell'insensatezza fu onorata da uno scroscio di risa ».[93] E Lodovico Knebel alla sua volta scriveva da Ilmenau il 27 luglio a Fräulein von Bosc: « Questo dramma non si potrebbe vedere una seconda volta. V'è in esso tale confusione che si accosta al delirio, e che lo rende una parodia di sè stesso.... Mancano i caratteri, e manca in essi la logica; i personaggi sono insulsi o malvagi o pazzi. E che lingua, che versi! Ora sciolti, ora col rimalmezzo, ora colla rima ad un quarto! Ed ora sono giambici, ora trocaici, ora a uscite maschili, ora a desinenza femminili.... Oh permettete che io torca lo sguardo da questo estetico manicomio. A questo autore riesce impossibile il concepire qualcosa di connesso... o l'intendere la sua propria indole ».[94] Ricorderò infine, sebbene venuto assai più tardi, il giudizio molto severo di un altro scrittore, di Augusto von Platen, nel cui *Tagebuch*, alla data del 4 dicembre 1819, si legge: « L'*Alarcos* di Friedrich Schlegel è una compassionevole tragedia; nessun intreccio, nessuna catastrofe, nessun carattere; il dialogo è ridicolo, e i versi sono poveri ».[95]

Ma non mancarono al dramma giudici meno severi e difensori. Fra essi però non è permesso di schierare con sicurezza lo Schelling, il quale scrivendo il 4 aprile del 1802 a Guglielmo Schlegel, dopo alcune lodi, che potrebbero anche non essere tali, si schermisce dal pronunciare un vero giudizio: « Grazie al fratello e a lei dell'*Alarcos*. Esso appartiene alle sue più notevoli produzioni, ed è contessuto in modo affatto singolare, e mostra una così notevole unione di diversi stili, ed è così antico e nel tempo stesso così moderno, che a me non è mai capitato di vedere nulla di simile. Però in questo momento non posso ancora pronunciare nessun giudizio ».[96] Ma chi dell'*Alarcos* parlò con molto rispetto fu W. von Humboldt;[97] e largo di lodi gli fu anche un amico intimo dell'autore, che già aveva strenuamente difeso la *Lucinde*, lo Schleiermacher,[98] la cui ammirazione potrebbe a tutta prima sorprenderci pensando ch'egli disprezzò poi i « nordici e mostruosi » versi della *Sposa di Messina* di Schiller. Ma lo Schleiermacher non era fornito di un retto gusto poetico, e spesso si lasciava guidare nei suoi giudizi più da ragioni filosofiche, che non da ragioni artistiche o dal senso estetico.

Se ora usciamo dalle corrispondenze private e frughiamo nelle Riviste letterarie del tempo, ecco farcisi innanzi la recensione già menzionata della *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* di Berlino,[99] la quale si segnala per la sua violenza. « Se il giovine Federico Schlegel », scrive il critico,[100] « ha creduto di voler stabilire con questa tragedia la sua fama di poeta, che fu dubbia sino a questi giorni, mai come ora fu egli così male ispirato dal suo genio. Un mostro poetico come questo *Alarcos* non ci rammentiamo di avere mai visto. Esso è la più pura opera d'arte (*das reinste Kunstwerk*) nel senso peggiore della parola: pura da ogni disdegno, pura da ogni

disegno, pura da ogni connessione, pura da ogni carattere, pura da ogni lingua, pura da ogni bellezza, pura da ogni interesse, insomma pura, interamente pura ». E più oltre, dopo l'esame del contenuto, si aggiunge: « Noi non ci saremmo soffermati a discorrere a lungo di quest'opera, che con la vera tragedia null'altro ha di comune se non la divisione in atti e in scene, se i suoi partigiani e difensori, con a capo Augusto Guglielmo Schlegel, non lasciassero intendere che in questo *Alarcos*, come nella *Lucinde*, si nasconde qualcosa di singolare, la cui vista è concessa soltanto ad occhi privilegiati. Guglielmo Schlegel, che è più vecchio, e, come ognuno è convinto, sei volte più assennato del fratello, farebbe assai bene a frenarne lo spirito bollente, invece di incoraggiarlo in vaneggiamenti poetici. Noi vogliamo ammettere che nel dramma esistano molte assonanze bellissime, ma non sappiamo a che si riuscirebbe se si dovessero nelle tragedie magnificare simili giuochi infantili ». E il critico finisce compiangendo « gli attori che sprecarono tempo e fatiche nella rappresentazione di un sì miserando acciabattamento ».

Ma contro queste censure, non sempre serene, sorse una voce di protesta, la quale in nome della scuola romantica prese strenuamente a difendere la nuova tragedia, a scoprirne le riposte bellezze, a interpretarne i sensi reconditi, a svelarne il profondo contenuto etico, a magnificarne la forma, e a cercarvi per entro l'applicazione di quelle dottrine romantiche che fino allora non avevano trovato il loro poeta. Un lunghissimo articolo uscì nell'*Apollon*,[101] dove l'anonimo autore non si perita di proclamare come l'*Alarcos* dello Schlegel s'aggiri in una peculiare sfera artistica, come risponda al genio dell'arte antica e moderna, e come il suo contenuto ideale sia profondamente filosofico e la rappresentazione con-

forme al dettami dell'arte più pura, e come per la forma esso schiuda un dominio « in parte affatto nuovo dell'arte ». Noi ci occuperemo più tardi di questo articolo, per alcuni rispetti molto notevole; qui osserviamo che esso non era certo atto a calmare gli animi, sia per le esagerazioni sue, e sia perchè il recensore, troppo imbevuto delle dottrine romantiche del tempo suo, non poteva essere giudice imparziale e indipendente.

E la critica degenerò tosto in mordacissima satira e in violenta diatriba. La regia biblioteca di Monaco possiede un rarissimo opuscolo in versi contro l'*Alarcos*.[102] Si tratta di una breve azione drammatica, di un prologo al dramma di Schlegel. I personaggi sono: Goethe il Grande; Falck [103] il Piccolo; A. G. W. Schlegel il Furioso; F. Schlegel il Forsennato; più alcuni altri anonimi, muti, cotti o arrostiti. Nella prima scena Goethe va enumerando i suoi meriti ed esalta la sua autorità e l'altissima protezione che suole concedere a' suoi favoriti. Entra Falck, che annunzia i fratelli Schlegel, i quali stanno fra loro intrattenendosi intorno alla « pura poesia poetica », alla « poesia della poesia ».[104] Goethe sputa, e Falck e i due fratelli si disputano l'onore di leccare lo sputo (è questa la sola trivialità della satira); ma il maestro li invita a pranzo dove potranno pascersi di parecchi loro rivali lessati o arrostiti o cucinati in diversa guisa. Ad alcuni frizzi satirici contro Kotzebue e i suoi seguaci, segue un elogio che Goethe fa della propria onnipotenza. « E che! esclama egli, quand'anche tutti i cani abbaiassero, ciò ch'io comando deve succedere; io sono il papa della letteratura e perciò sono anche infallibile; e a quella guisa che il papa suole spesso ridere dei santi che fa, così io devo sovente ridere, o plebaglia cenciosa, della vostra maledetta furfanteria ». E voltosi a Federico Schlegel, che dubita dell'esito della

serata, esclama: « E che! vogliono forse i cani stuzzicarmi e motteggiarmi? Se io dico che ciò è buono, essi devono credere. Come se non conoscessi il pubblico! Egli è paziente, pio e sciocco; e non si prende la briga di far uso del proprio giudizio, ma va blaterando quello che ascolta da altri ». Ed a Guglielmo che si lagna d'una critica fatta al suo *Jon* dice: « A nessuno è concesso l'avere un'opinione; i protervi fanciulli che formano il pubblico devono credere, guardare, applaudire e lodare, quand'anche si trattasse della più insipida poltiglia ». Continuano le satire, nelle quali è tirato in ballo anche Kotzebue, finchè si viene alla messa in scena dell'*Alarcos*. Federico teme di essere fischiato, ma Goethe gli fa animo e lo calma: « Il fischiare è da lunga pezza proibito; e se mai gli spettatori non si risolveranno ad applaudire, io ricorrerò ad un mio artificio: mi assiderò in mezzo a loro, e a guisa di stendardo solleverò le mani, plaudendo fino a che esse non schizzeranno sangue; poscia mi guarderò intorno con truce cipiglio per spaventarli o impietosirli; nel mentre che altri due o tre dei miei seguaci imiteranno il mio esempio, e applaudiranno a' miei cenni. Il giorno dopo si stamperà nella *Rivista elegante* [105] che noi riportammo un completo trionfo ». Questa acerba diatriba contro Goethe, gli Schlegel e i loro seguaci è anonima; ma essa è opera secondo ogni verisimiglianza di alcuno che assistette alla prima rappresentazione dell'*Alarcos*, poichè Goethe viene descritto durante lo spettacolo precisamente come nella corrispondenza inviata alla *Neue allgemeine deutsche Bibliotek* di Berlino, e perchè alcuni passi della recensione ivi pubblicata concordano quasi letteralmente con alcuni versi dell'opuscolo. Esso si deve a mio avviso agli avversari dello Schlegel che assistevano alla recita, e che erano capitanati dal Kotzebue, il quale deve avervi messo

mano, perchè sembra nella satira menzionato più del dovere e con speciali intendimenti.

Evvi un altro opuscolo satirico, ma in prosa, contro l'*Alarcos* e i suoi difensori.[106] L'esemplare che io ne posseggo non porta il nome dell'autore; ma alcuni lo attribuiscono a Gramberg. Finge lo scrittore di avere a confutare un critico severo del dramma, col quale però egli è al contrario perfettamente d'accordo. Incomincia col deridere certi personaggi, fra i quali Cornelia, che è una « specie di Ecuba, che vede di quando in quando nell'avvenire, che parla molto in sentenze, e che rassomiglia alla celebre statua di sale ». Riconosce nell'uso delle assonanze l'indizio manifesto di una nuova arte poetica, sebbene egli avrebbe preferito che le assonanze in *a* ed in *o*, come più dolci, fossero usate dai docili e pieghevoli cortigiani; e quelle più aspre in *i* ed in *u* dall'arrabbiato tiranno. A coloro che all'*Alarcos* rimproverano la mancanza di ogni motivazione logica e psicologica dell'assassinio della contessa, risponde che la grande, l'alta poesia si dove innalzare sopra il comune; la nostra tragedia è *rein poëtisch; das ist genug!* Se Dagoberto paragona Alarcos ad un toro infuriato e ad una tigre furente, egli è perchè le comparazioni sono omeriche; e se alcuno osservasse che esse appunto perciò non si confanno più nè ai nostri costumi nè al nostro linguaggio, sappia che è nostro dovere l'avvezzarci a ciò; perchè noi dobbiamo diventare interamente greci, e collocare frattanto una testa antica sopra un busto moderno. Si dice che durante la recita vi fu un momento in cui mentre alcuni spettatori erano pervasi da tragico terrore, altri non poterono frenare le risa; ma questo ridonda ad onore del poeta, perchè « il destare sentimenti diversi è il più alto trionfo dell'arte »! Ma l'avversario si mostra inesorabile. Egli trova che in questo

dramma sanguinoso « tutto avviene contro natura, tutto è mostruoso: disegno, carattere, pensieri, dizione, verseggiatura. La morale è orribile; il re, Solisa, Alvaro sono scellerati, Alarcos un pazzo appena sopportabile. Forse l'autore volle rappresentare nel re un tiranno feroce, in Solisa una donna affetta da furore uterino, in Alvaro un cortigiano briccone, in Alarcos un cavaliere che nella lotta fra l'onore e l'amore calpesta quest'ultimo.... Alarcos è da alcuni dipinto come un modello di perfezione, di forza e di bellezza fisica e morale.[107] Ma come si mostra egli per davvero? Leggero, sconsiderato, smemorato, titubante ne' suoi sentimenti e nelle sue risoluzioni. Egli amoreggia coll'infanta e si innamora di Clara; dimentica quella e sposa questa, senza mai ricordarsi della sua promessa, delle conseguenze dell'amore sprezzato, del carattere a lui ben noto del re e dell'infanta. Alla uccisione della sposa innocente egli si dice, al comando del re, subito pronto; ma non sa quello che poi dovrà compiere. Prima vuole essere l'uccisore della consorte e di se stesso; poscia vuol vivere ancora e divenire genero del re; infine si rammenta che è citato dinanzi al tribunale di Dio e che dovrà andarvi. Sembra che il suo intelletto abbia fortemente sofferto già prima dello « Sturm und Drang », entro cui egli pensa ed opera come un pazzo ». Seguono nuovi motti contro la lingua della tragedia e contro le rime e le assonanze che qui si palleggiano come fossero dadi; si deride la nuova scuola che respinge sdegnosamente da sè i classici latini, dove non è spirito poetico, non genialità, non arte, se si tolgono alcuni « verseggiatori », come Virgilio, Orazio ed Ovidio; che nega ogni traccia di poesia vitale negli scrittori stranieri, se si eccettui Shakespeare; che tutta l'arte restringe alle opere dei Greci e dei Tedeschi. E all'inesorabile critico risponde

il suo contradditore, che gli avversari della nuovissima ed alta poesia non hanno nessuna chiara visione dell'arte. « Voi non conoscete », esclama egli, « e non gustate i fondamenti della nuova estetica e della poesia pura. Ma noi terremo sull'argomento lezioni pubbliche; noi divulgheremo scritti che vi costringeranno a intendere e a gustare.[108] La nostra confederazione è forte. Noi scriveremo molto: drammi e giornali, libri tascabili e almanacchi; fonderemo fabbriche di romanzi, critici « comtoirs »; ci faremo un pubblico. I nostri principii fondamentali devono divenire universali. Noi abbiamo spirito e arguzia e siamo esperti nei giuochi delle parole. Anatema a coloro che si oppongono alla nostra supremazia! La nostra via va più innanzi di essi. Le poche menti cieche e comuni che non possono seguire la nostra splendida face, non ci si pareranno mai più innanzi nel nostro cammino. Dicano ciò ch'esse vogliono, giacchè possono parlare a loro talento! Che ne importa a noi? »

Io non m'indugerò a riferire per disteso il giudizio dei critici posteriori; un esame, sebbene incompleto, delle polemiche provocate dall'*Alarcos* mi parve interessante e nuovo, perchè giova a meglio chiarire gli umori, le dottrine e le tendenze dei letterati del tempo; ma ora basteranno notizie brevi e sommarie. Una menzione speciale però mi sembra che meriti l'insigne spagnolista M. Enk von der Burg, che pubblicò nel 1827 un libro curioso e geniale,[109] nel quale egli dà del dramma un giudizio quanto mai favorevole. Il lavoro dello Schlegel mostra a suo dire « quale profonda impressione può destare il poeta tragico che sa impadronirsi dei motivi poetici di una romanza o di una ballata ». Il critico non comprende come si sia potuto disconoscerne il valore. « La forma ha qualcosa di strano, e se si vuole anche qualcosa di aspro, a un dipresso come gli schizzi di

molti quadri dell'antica scuola tedesca; ma questa durezza che può sorprendere solo a una prima lettura, è cercata dal poeta, il quale volle anche sotto questo rispetto conservare il carattere dell' antica romanza; mentre l' uso e la successione di forme metriche diverse contribuisce non poco alla finitezza dell'insieme. Quanto non è commovente il dolore del conte! Quale carattere in sè completo, semplice e schietto quello di Dagoberto!... infine è d'uopo confessare che il poeta ci ha lasciato per la trattazione di simili argomenti un modello imperituro *(ein ewiges Muster)*! » Ricorderò una notevole asserzione dell' Immermann che chiama l'*Alarcos* una pretta concezione calderoniana,[110] e il giudizio di alcuni storici recenti. Il Koberstein[111] opina che lo Schlegel sia stato verosimilmente tratto a scegliere l'argomento pel suo dramma dal rifacimento del Rambach, e vede nell' opera una mischianza della tragedia eschilea con la calderoniana; del resto accetta il giudizio del Körner. Giuliano Schmid[112] riconosce come tutta la cura del poeta fosse rivolta all'artificiosità della forma, mentre l'argomento era per lui qualcosa di accidentale. « Lo Schlegel » scrive egli « non ha punto tentato di motivare psicologicamente il mirabile evento della romanza; ma ingenuamente ammise tutti i presupposti della leggenda spagnuola non mirando ad altro che a far agire sulla fantasia il tenebroso procedere dell'azione, senza l' intervento di una morale partecipazione »; e a questo giudizio si associa interamente l' Haym.[113]

Questi i principali giudizi della critica, parecchi dei quali, anche fra i più antichi, colgono, se si toglie la acerbità della satira, senza dubbio nel vero. Spetta ora a noi di pronunciare il nostro, ma sopratutto di ben definire e determinare quello che in essi è vago, generale, o inesatto. E innanzi tutto, quale la fonte

principale dell'*Alarcos* di Schlegel? Forse il dramma di Rambach, come generalmente si crede? Forse il riassunto pubblicato dal Bertuch, o la commedia di Lope, o non piuttosto la romanza spagnuola? Ed oltre che ad una fonte principale, non attinse lo Schlegel ad altre sorgenti? V'è chi ha detto l'*Alarcos* una concezione calderoniana, ma con quanta ragione? Lo Schiller chiamò il dramma « un'amalgama di antico e di moderno » e tale voleva che fosse anche l'autore, ma quanto contiene esso di antico e quanto di moderno? Se l'*Alarcos* è un frutto del romanticismo tedesco, come risponde esso alla dottrina romantica? Quale l'organismo, quale lo scopo e il contenuto ideale del dramma? Ecco le domande alle quali mi propongo di rispondere nelle pagine che seguono.

❦

La fonte principale del dramma di Schlegel fu senza dubbio la romanza spagnuola del *Conde Alarcos*. Chi confronti i riassunti che abbiam dati dell'uno e dell'altra, di leggieri s'avvede come identici siano il racconto fondamentale, la successione degli eventi e la fine luttuosa, non esclusa la profezia della contessa e il suo adempimento. A differenza di tutti i suoi predecessori, lo Schlegel volle scrivere non una commedia, ma una tragedia, e perciò mantenne la catastrofe tragica della romanza. Certo non mancano le discordanze, ma o non hanno grande importanza, o erano richieste dallo svolgimento dell'azione, che non è più narrata, ma drammatizzata. Ad esempio, Solisa non dà, come nella romanza, al padre il consiglio di far uccidere la contessa dal marito; il re non invita Alarcos a pranzo, ma gli impone la crudele ammenda nella sala reale, dove lo ha sorpreso

in allegro colloquio con altri suoi pari; e, quel che più monta, nel dramma la contessa si ferisce da sè col pugnale, e Alarcos, dopo averla finita, si toglie la vita, senza attendere, come nella romanza, la vendetta divina. Ma le convenienze oltre che sostanziali sono spesso anche formali. Io potrei addurre molti versi o concetti che lo Schlegel tradusse o trasfuse nell'opera sua e che, non trovando riscontro nei suoi precursori, devono di necessità provenire direttamente dal cantare spagnuolo. Se in questo la contessa ricorda la morte del fratello don Garcia voluta dal re, nel dramma ne vediamo addirittura la tomba, sulla quale Cornelia va spargendo lagrime e fiori. Le parole di Solisa chiedente al padre uno sposo:

Menester será buen rey — remediar la vida mia,
Que á vos quedé encomendada — de la madre que tenia;

hanno riscontro in queste altre:

O hielte nicht die theure Mutter schon das Grab,
Sie hätte wohl mich zugeführt schon dem Gemahl,
Und festlich hätte mir die Fackel schon gestrahlt!

Tanto nella romanza come nel dramma, Alarcos va ricordando per celia ad alcuni amici i suoi antichi amori e vanta la sua costanza:

Quien bien ama tarde olvida:

Wer einmal liebte, der kann nie vergessen.

Alarcos non chiese all'infanta la mano di sposa per timore del rifiuto del re:

Por miedo de vos, el rey — no casé con quien debia,
Ni pensé que vuestra alteza — en ello consentiria:

Und wenn wir noch se heftig ernst uns liebten,
Wie dürften Deine Billigung wir hoffen?
Sie ist Dein Blut, ich nur der erste Ritter.

Dice la contessa ad Alarcos, che l'ha chiamata infelice:

No soy desdichada, conde, — por dichosa me tenía
Solo en ser vuestra muger: — esta fué gran dicha mia:

Nein! glücklich, spricht sie, freudenreich ist wohl mein [
Weil Du zur glücklichen Genossin mich erkorst.[114] [Loos

Ma se la romanza fu la fonte principale, non potrebbe lo Schlegel aver ricorso anche a Lope, all' Harsdörfer, al Bertuch, o al Rambach? L'*Alarcos* si apre con una scena in cui l'infanta Solisa è reduce dalla caccia fra il suono di corni e di trombe, a cui ella ordina di tacere. Questa scena non trova riscontro nè nella romanza, nè nel sunto dell' Harsdörfer, nè nel *Graf Mariano*, ma risponde precisamente alla prima scena della commedia di Lope. Inoltre Laura, che vuol distogliere la principessa da' suoi mesti pensieri, le canta una romanza, proprio come fanno i musici al principio della seconda giornata della *Fuerza lastimosa*. Orbene, come si spiegano questi riscontri? Che Federico Schlegel quando scrisse la sua tragedia avesse letto le commedie di Lope si può dubitarne. Il fratello ne possedeva bensì qualche volume, ma non li apprezzava: il drammaturgo spagnuolo era per lui un grafomane, che senza profondità e preparazione aveva imbrattato molta carta e sperperato molto inchiostro. Nè più lo stimava Federico, che

già nel 1799 aveva chiamato la prosa di Lope rozza e volgare, e che più tardi, nella duodecima delle sue lezioni viennesi, rimprovera al poeta leggerezza, superficialità, disordine e volgarità. « Di rado, » scrive a ragione il Farinelli, « la storia letteraria offre due nature così oppostamente foggiate come il catechista e banditore della scuola romantica e il poeta della natura, Lope de Vega, nemico di ogni teoria e sofisticheria. »[115] Egli è ben vero che questo può solo bastare a far credere che Federico nello scrivere il suo dramma non si sarebbe mai lasciato indurre ad imitare la commedia di Lope, ma che cosa vieterebbe il supporre che volendo trattare lo stesso argomento egli obbedisse alla curiosità di conoscerla e ne imitasse alcune scene? Si osservi però che i riscontri notati si spiegano col riassunto pubblicato dal Bertuch, e che dai libri spagnuoli che lo Schlegel lesse alla Biblioteca Nazionale di Parigi nel 1806 risulterebbe che prima di quel tempo la collezione delle commedie di Lope egli non l'aveva ancor vista. All'Harsdörfer e al Rambach, lo Schlegel non deve assolutamente nulla.

Ma già vedemmo che non pochi hanno considerato l'*Alarcos* come una pretta concezione calderoniana.[116] Ma questa è opinione che a me pare erronea, o almeno, così espressa, soverchiamente esagerata. Che Federico fosse un ammiratore entusiasta di Calderon, non è qui il luogo di ripetere. I romantici tutti divinizzarono il poeta spagnuolo al punto che lo stesso Shakespeare dovette cedergli il campo; e divinizzandolo lo trasfigurarono, lo fraintesero, lo profanarono. Nel 1801, anno in cui Federico scrisse l'*Alarcos*, il fratello Guglielmo interruppe la traduzione del tragico inglese per attendere a quella dei drammi del poeta spagnuolo, e nel 1803 pubblicò il primo volume di uno *Spanisches Theater*

contenente tre drammi di Calderon voltati in tedesco. Nessuna meraviglia quindi che Federico partecipasse all'ammirazione del fratello; ma dal concetto che egli si era formato della evoluzione storica della poesia drammatica in genere e del teatro di Calderon in ispecie, mi pare si debba desumere come egli abbia nella concezione della sua tragedia preso a modello non lui, ma i tragichi antichi. Nella duodecima delle sue lezioni viennesi Federico divide la storia della poesia drammatica in tre grandi periodi. Nel primo di essi, la vita umana è rappresentata nelle sue manifestazioni esteriori, come una fuggitiva parvenza; nel secondo insieme colle passioni signoreggia anche la profondità del pensiero: il mondo e la vita, l'uomo e la sua esistenza sono rappresentati come quell'intricatissimo enigma che realmente sono. Nel terzo periodo la poesia drammatica raggiunge uno scopo diverso e più alto: essa non solamente ci pone innanzi l'enigma dell'esistenza, ma tende anche a risolverlo. Nel primo periodo l'eroe precipita, senza speranza di soccorso, nell'abisso di una totale distruzione, per un esterno destino arbitrario che viene dall'alto, come in generale succede presso gli antichi; nel secondo l'abisso nel quale l'eroe cade gradatamente proviene dall'anima sua, dalla sua propria colpa, e qui nessun poeta ha mai raggiunto l'altezza di Shakespeare; oppure al dolore si mesce la consolazione, come in alcuni esempi anche antichi, quali l'*Orestiade* di Eschilo e l'*Edipodea* di Sofocle; nel terzo periodo dalle sofferenze e dalla morte stessa scaturiscono una nuova vita e la trasfigurazione dell'uomo interiore, e questa è la concezione che più si confà al poeta cristiano, ed in essa Calderon è di tutti il più grande. L'*Alarcos* io lo ascriverei non al terzo ma al secondo periodo, e se traccia di imitazione si vuol pure trovare, dobbiamo riconoscere

che essa esiste soltanto nell'apparato esteriore, nella pomposità della frase, nel lirismo dell'espressione. Del resto Federico stesso ammoniva i Tedeschi di stare guardinghi di fronte al poeta spagnuolo. « Anch'io son lungi, » scrive egli nella citata lezione, « dal raccomandare illimitatamente il dramma spagnuolo e Calderon quali modelli d'imitazione pel nostro teatro; quantunque la somma eccellenza, a cui pervennero la tragedia e la commedia cristiana di questo grande e divino poeta ed artista, debba risplendere come da una lontananza raggiante, quasi inarrivabile modello, allo sguardo di chiunque voglia tentare l'ardua prova di sottrarre il nostro teatro alla presente ignominia. »

Piuttosto dobbiamo ricercare quanto nell'*Alarcos* v'è di antico, perchè l'autore stesso volle farne una tragedia eschilea. Non v'è dubbio che prendendo le mosse dallo scritto di Schiller, *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, uscito nel 1795 e 1796, dove si tende a stabilire l'antitesi fra una poesia semplice e naturale, e una poesia sentimentale, i due fratelli Schlegel riuscirono a poco a poco alla distinzione fra la poesia antica o « obbiettiva », e la moderna o « interessante » o « romantica ». Questa distinzione era basata su di un'antitesi che doveva risolversi nella armonica unione dei contrapposti; ed una fusione dell'antico col moderno era anche l'ideale di Schelling. « Il romanticismo », lasciò scritto Federico Schlegel, « non è in opposizione cogli antichi scrittori o coll'antichità, ma solamente con quella falsa larva dell'antico, la quale si volle fra di noi rimettere in piedi. »[117] Ma pur troppo, ad onta della buona intenzione, egli non riuscì nel proprio intento. Ei si era proposto di imitare nel *pathos* tragico la maniera di Eschilo che, a suo dire, fu grande principalmente nel rappresentare il terribile e le tragiche passioni, e nel conce-

pire tragicamente il mondo e la vita.[118] Ma del grande poeta ateniese egli non mirò a imitare che la forma esteriore, la semplicità dell'intreccio e dell'azione, il numero esiguo dei personaggi, e alcuni particolari scenici; ma la solennità tragica si risolve in lui in una pompa vacua e artificiosa, e in una gravità che non di rado degenera nel grottesco. Che dovremo noi dire di Cornelia, plasmata forse su Atossa dei *Persiani?* Sempre truce, inflessibile, rigidamente maestosa, essa è, con ragione, da Dagoberto paragonata a un monumento marmoreo. Anche Alarcos vorrebbe riuscire solenne, ma è retore e manierato. Tra i particolari desunti da antiche tragedie menzionerò il sepolcro di don Garcia, in fondo alla scena, che ricorda la tomba di Dario nei *Persiani*. Su di esso Cornelia va a spargere fiori, come Elettra sul sepolcro del padre Agamennone nelle *Coefore*. Il cadavere di Clara è lasciato sulla scena come nell'*Agamennone* il corpo del duce, e nelle *Coefore* i corpi di Clitennestra e d'Egisto; di più Alarcos lo ricopre, a quella guisa che si ricopre il cadavere di Clitennestra nell'*Elettra* di Sofocle. All'ardua prova di fondere elementi antichi con elementi moderni si cimenterà poco dopo con vero ingegno poetico e con fortuna migliore lo Schiller nella *Sposa di Messina*, ma lo Schlegel non raggiunse, nè poteva raggiungere lo scopo che si era prefisso.

Se lo spirito dell'antichità poco o punto ha informato l'*Alarcos*, come può esso chiamarsi per contro concezione moderna? O in altre parole, in quali rapporti sta esso colle teorie romantiche e colle dottrine estetiche del suo autore e del tempo?

È noto come la tendenza del romanticismo tedesco culminasse nella idea di una suprema combinazione della filosofia e della poesia; e come al movimento poetico si

consertasse il filosofico per modo che quello non si può intendere senza di questo. Tale tendenza del romanticismo alla speculazione filosofica trovò il suo centro di unità e il suo punto d'appoggio nell'idealismo soggettivo di Fichte, il cui sistema segna in Germania il trapasso del classicismo al romanticismo. L'unione del soggettivismo all'idealismo, dell'universale al particolare, dell'infinito al finito, dell'astratto al concreto, era la formola della nuova dottrina poetica; l'arte aveva valore in quanto era il frutto di una meditazione filosofica, ed ai principii e ai concetti generali sapeva dare una forma concreta e sensibile. La poesia, proclama il critico dell'*Apollon,* altro non è se non idealità realizzata, mentre le arti figurative sono la realtà idealizzata. L'elemento poetico di un'opera d'arte consiste perciò in questo, che l'idea eterna ed assoluta di essa s'incarna in una materia naturale e sensibile, che ad esempio nel dramma è costituita da azioni, eventi e caratteri, i quali compiono l'ufficio di trasportarla dinanzi allo sguardo degli spettatori; l'obbiettività dell'opera d'arte consiste nello sviluppo conveniente ed organico dell'idea in sè e per sè. E la filosofia, che ha eziandio per oggetto la rappresentazione delle idee eterne, si allontana dalla poesia appunto perchè essa presenta le idee eterne e gli archetipi non come esseri sensibili, ma come astrazioni. Tutta la poesia contemporanea di Tieck, di Goethe, di Novalis, di Schiller, dei fratelli Schlegel mostra in generale, secondo l'articolista, una tendenza filosofica, come quella che ha per intimo fondamento l'idealismo e il realismo. E perciò canone artistico fondamentale si è che ogni arte deve tendere ad unirsi colla scienza, a congiungere la bellezza colla verità nella più alta idealità; e non deve di conseguenza essere nè solamente individuale, nè solamente universale; ma l'identificazione del-

l'individuale e dell'universale. Essa deve rappresentare l'uno nel tutto e il tutto nell'uno, affine di eliminare quell'antitesi che forma la linea di separazione fra l'arte antica e l'arte moderna; poichè quella rappresentava l'individualità nella universalità, donde i miti e il politeismo greco; questa la universalità nella individualità, donde l'arte e il monoteismo cristiano. Spetta al grande, al vero artista il distruggere siffatta antitesi, costringendo la universalità dell'idea nelle sue più individuali gradazioni e delimitazioni. La compenetrazione del singolo e dell'infinito forma l'arte vera; e la suprema bellezza deriva dall'intima fusione del contenuto e della forma, della interna essenza e della sua esterna configurazione.

Chi conosce l'indole e il carattere dell'ingegno di Federico Schlegel, di leggieri comprende quanto egli fosse atto ad appropriarsi questa particolare tendenza del pensiero di allora, a darle impulso, a raffermarla in opere d'arte. Egli era per natura inclinato alla speculazione filosofica a al formalismo dottrinario; in quasi tutti i suoi lavori di critica è manifesto il faticoso affannarsi nella ricerca di principii e di idee generali e direttrici del movimento storico e letterario dei vari popoli, nella ricostruzione di una nuova dottrina estetica. Seguace di Kant, coll'avvento della filosofia di Fichte, egli sentì schiudersi la mente a un ordine tutto nuovo di idee e di formole, che divennero il Codice del circolo letterario che l'attorniava. Egli predicò che il soggettivismo doveva fondersi in unità suprema coll'idealismo; il « Fichtianismo col Goethianismo. » Il nuovo sistema filosofico che egli aveva abbracciato stava nella più cruda antitesi con quello dei Greci, in cui era fino allora vissuto; ma chi bene consideri s'avvede che l'ammiratore dell'antichità greca intendeva sotto il nome

di obbiettivismo non altro che l'assoluto, e che all'assoluto tende appunto l'autore della *Wissenschaftslehre;* ambedue escogitavano in ultima analisi una concezione etica della storia e del mondo.[119] E col trionfo del soggettivismo si compie nelle teorie estetiche dello Schlegel una rivoluzione. Tutti i difetti che nel suo entusiasmo per le antiche letterature egli aveva scoperti e biasimati nelle moderne, diventano ora pregi ed esigenze dell'arte; il tanto decantato concetto dell'obbiettivismo è ora ripudiato; la vera poesia deve avere ora per fondamento il libero ed infinito subbiettivismo. E così Federico giunge alla concezione di una « poesia trascendentale », che è per lui il contrapposto della poesia schietta e naturale, e che si basa sull'antitesi, e nel tempo stesso sull'unione del reale e dell'ideale. Essa deve artisticamente riflettere e rispecchiare se stessa, deve essere « poesia della poesia », a quella guisa che la filosofia trascendentale esamina e discute se stessa, cioè filosofeggia sul filosofare e diviene una filosofia della filosofia. Il più alto sistema di poesia trascendentale egli ritrova nella *Commedia* di Dante; mentre la più completa « Poesie der Poesie » ei scopre fra i moderni nella poesia di Goethe, e in ispecie nel *Wilhelm Meister*, che è per lui il primo esempio di un nuovo genere poetico, non mai prima veduto, un « maximum poetico », la somma di ogni poesia. E del romanzo goethiano egli apprezza ed esalta appunto quei libri che noi stimiamo pel loro simbolismo i più difettosi; egli s'adopra di indagarne e di inseguirne le più riposte intenzioni e i più reconditi sensi; di interpretarne i concetti profondi, di indovinarne i caratteri universali ed allegorici ch'egli crede si celino sotto le esterne parvenze. « Ogni poesia », scrive egli, « deve essere romantica e didattica in quell'ampio senso della parola che indica la tendenza verso

un significato profondo, infinito.» Essere romantico significa «dare alle cose comuni un significato profondo, alle ordinarie un aspetto misterioso, al noto la maestà dell'ignoto, al finito la sembianza dell'infinito;» la poesia romantica deve essere una poesia universale con un orizzonte infinito.

Nessuna meraviglia perciò che il critico dell'*Apollon*, che si fa interprete ed espositore delle dottrine estetiche dei romantici, ne veda nell'*Alarcos* l'esemplificazione e l'attuazione. E quindi, poichè l'arte del poeta tragico deve consistere nella naturale rappresentazione dell'universale nel particolare, noi lo vediamo andare alla ricerca del concetto etico ed universale che informa il dramma. La idea fondamentale è, secondo lui, «la vittoria dell'onore e del dovere sull'amore e sul matrimonio; l'argomento e i caratteri furono trovati per rappresentare e chiarire questa idea.» La quale, generalmente fatta sensibile e concreta nell'azione del dramma e nel carattere dei personaggi, colloca l'*Alarcos* al di sopra di tutte le anteriori opere poetiche dell'autore, che non possono in nessun modo chiamarsi puramente poetiche, «rein poetisch», perchè sono piuttosto prodotti filosofici e didattici e perciò «unrein», e fanno fede, nell'oscillare dell'autore tra la filosofia e la poesia, del prevalere di quella. Ma nell'*Alarcos* l'intima fusione della filosofia colla poesia è un fatto compiuto, ed esso è perciò un'opera «rein poetisch»; con esso l'autore ha raggiunto quell'ideale dell'arte ch'egli stesso proclama consistere nella unione della filosofia colla poesia; con esso ha aperto alla poesia un nuovo orizzonte ed una nuova età: «il tempo in cui la filosofia e la poesia fiorivano distinte e divise è finito; ora è venuto il momento di congiungerle.» E nella sua universalità l'*Alarcos* è il «prodotto di parecchie arti», e perciò è

un'opera d'arte complessa, in cui il poeta ha tenuto d'occhio tutte le arti cooperanti coll'arte poetica, e perciò la semplice lettura dà soltanto l'ombra di tutto il quadro, che spicca e si chiarisce solo nella rappresentazione completa. » Ed a far sì che il dramma riesca una perfetta opera d'arte, concorre il fatto che esso è un tentativo felicemente riuscito della unione del genio antico col genio moderno, senza la quale unione non può ottenersi perfezione di sorta. Per quel che spetta poi all'argomento, alla « materia », essa deve dirsi tragica. « Non l'odio, ma l'amore divide gli esseri e costituisce il mondo », dice in qualche luogo il poeta. « Noi vediamo la forza virile in terribile lotta colla tenera e pura sensibilità umana; noi assistiamo al soccombere delle grandi nature sotto la forza del ferreo e vittorioso destino, che con mano potente intreccia ed annoda azioni buone e malvagie, colpa e innocenza, che tutto scompiglia e tutto distrugge. Il delitto di un istante, una fuggevole parola d'amore, è la fonte donde scaturisce ogni sciagura e che seco trascina Alarcos senza salute. Egli coraggiosamente lotta contro la potenza del destino e la vince in quanto a lei soggiace colla libera decisione ed insorge contro la ferrea necessità. » E anche i caratteri « sono idee realizzate della più alta universalità. » Alarcos, nella sua grandezza e maestà, nella prudenza e nella nobiltà dei costumi, « è la virilità purissima personificata, che a noi si avvicina e con noi si frammischia perchè la natura lo ha regalmente adornato dell'amore che in lui genera quei sentimenti di mitezza e di mansuetudine che, accoppiati colla nobiltà e la grandezza, costituiscono l'umanità. Perciò il carattere di Alarcos è il punto centrale di tutto il dramma, la fonte donde esso scaturisce e donde si svolge, e che dal magnifico simbolo della forza scende fino alla grazia e alla

debolezza umana. » Alarcos ha errato venendo meno alla parola data all'infanta; l'onore esige l'adempimento della promessa, poichè « la legge dell'onore e la legge dell'uomo e il suo assoluto comando è la regola del suo operare. Per essa egli deve soccombere, e dopo di aver compiuto ciò che ha promesso deve rivolgere il pugnale contro il suo petto. » E accanto alla virilità, « la più tenera, la più gentile femminilità è rappresentata in donna Clara; tutto il suo essere è pervaso dall'amore più puro e più profondo; tutta la sua esistenza è un perpetuo culto del suo amore, tutti i suoi desideri sono rivolti ad Alarcos, senza il quale, pel suo cuore modesto e infantile, nulla ha valore. Essa vorrebbe allontanarlo dallo splendore del trono . . . essa conosce l'odio del re contro la sua stirpe . . . ed è pronta a salvarlo colla propria morte, e si sacra a lui lietamente quando apprende ch'egli è innocente. Essa afferra il pugnale e si ferisce; e qui la tenera femminilità si solleva a forza virile e fa un eccellente contrasto con Alarcos, la cui virilità si confonde colla più mite dolcezza. Nel dolore della morte risorge ancora l'amore materno, il quale però fugge dinanzi alla veemenza di quello. La debolezza muliebre non lo può sopportare; la vita che è dolce, lotta con la morte crudele, e soccombe in un vaneggiamento, in cui la umanità scompare e si fa innanzi il profetico destino vendicatore ». « Con la grazia infinita e l'amabile carattere di donna Clara, fa d'altra parte, contrasto la grandezza e l'altezza muliebre, l'amore sfrenato dell'infanta, che col più ardente entusiasmo aspira al possesso deldell'uomo che ama.... L'averla egli abbandonata accresce la sua passione per lui e la riempie di melanconia e di vergogna...; essa si pasce del suo solo dolore; e priva di ogni gioia si strugge e impallidisce ogni giorno più; nelle sue ostinate fantasticherie s'ammala,

finchè, senza rimedio consunta, diviene preda della morte». Alvaro è «il perfetto cortigiano che sa con somma intelligenza unire al proprio gli interessi del re e dell'infanta; ed appunto per obbligarsi costei e per regnare di nascosto, egli ne desidera l'unione con Alarcos ed eccita i desideri della fanciulla sino a ridurli a brama ardente, e l'orgoglio del re a un comando tirannico». Il re dal canto suo appare «come il vero e proprio tiranno, come il sovrano terribile, per cui la legge più santa è il suo volere; e il primo dovere la completa ubbidienza. Il suo odio verso la stirpe di Clara è causa della morte di questa, e già don Garcia era caduto per suo volere». Degli altri personaggi il solo notevole, è, pel nostro critico, Dagoberto, che è un modello di fedeltà e di obbedienza.

Ma ciò che dischiude all'arte una nuova età nella storia della poesia, ciò che fa di Federico Schlegel un innovatore, è la forma esterna, la lingua, la versificazione dell'*Alarcos*. «La parte più splendida», scrive il critico dell'*Apollon*, «di quest'opera, non considerata in sè e per sè (perchè come tale è completa, ed ogni sua parte è, rispetto al tutto, ugualmente necessaria) ma in confronto con altre, antiche e moderne di simil genere, è la sua *forma*, per la quale essa schiude in parte *un dominio affatto nuovo dell'arte*. L'armonia più intima del suono con ciò che è rappresentato; l'assonanza, il cui uso nel dramma fu ora per la prima volta introdotto dallo Schlegel; la rima, il metro, il ritmo sono adoperati con la più grande libertà e nel tempo stesso colla più grande necessità. L'esame di tutto questo e i risultati che se ne ricaveranno per la filosofia dell'arte, la quale per l'ampliamento del dominio dell'arte verrà essa pure ampliata, formeranno oggetto della parte più ampia e più importante di una critica dell'*Alarcos*». E difatti

il recensore si fa a studiare minutamente la grande innovazione dello Schlegel. Egli osserva che l'arte nel suo scopo di rappresentare un'idea estetica per se stessa deve mirare alla perfetta compenetrazione e identificazione di ciò che deve essere rappresentato, cioè del contenuto, e del mezzo con cui questo deve rappresentarsi, cioè della forma, della lingua. Ed eccoci alla rivelazione del grande segreto. La lingua consta di suoni articolati che possono considerarsi o sotto il rispetto della loro altezza e profondità, o sotto quello della loro successione nel tempo. « L'altezza e la profondità dei suoni articolati, la parte udibile della lingua, noi chiamamo armonia nel suo significato più ampio ed originario. Essa si fonda specialmente sul suono delle vocali, il quale sale dalla profondità all'altezza secondo la scala: *u*, *o*, *a*, *e*, *i*; dove *u* ed *i*, *o* ed *e* si contrappongono e l'*a* è il centro, donde la scala deriva la sua origine; l'armonia poi si basa anche sulle modificazioni che nascono dall'unione delle vocali fra loro e delle vocali colle consonanti. La successione alla sua volta si fonda sulla lunghezza e la brevità e sui molteplici collegamenti dell'una coll'altra ». Perciò deve l'artista ad ogni suono o successione di suoni attribuire un valore particolare, che pienamente risponda a un moto e a un sentimento dell'animo; e così la natura tenera e ardente di Solisa richiede ch'essa esprima i lieti sogni della sua giovinezza in versi con assonanze la più parte in *a* ed in *e*; il suono *e*, che ha maggior forza di quello che comunemente si creda, serve bene a caratterizzare la coraggiosa deliberazione di Alarcos di voler perseverare nella via dell'onore; ma al pensiero della terribile conseguenza dell'onore offeso ben si addice la vocale *u*; mentre il dolce ricordo della innocente consorte e del suo triste destino deve essere espresso con assonanze in *o*. E così le as-

sonanze maschili esprimono la vigoria dei sentimenti, le femminili la dolcezza; mentre il succedersi, il rincorrersi, il prorompere degli affetti è magistralmente espresso dall'alternarsi, dall'inseguirsi, dall'intrecciarsi di suoni, di rime, di assonanze alla fine, al mezzo, a un quarto del verso! Io non seguirò il critico nelle lunghe pagine in cui s'industria di rivelare tutti i segreti dell'arte novella. Qui ognuno rammenta che la cura, che spesso degenerò in artificio nel maneggio della lingua e del verso, fu uno dei caratteri ed anzi uno dei meriti del romanticismo tedesco; e che le esagerazioni o le aberrazioni a cui giunse lo Schlegel derivano dalla sua stessa teoria estetica e dalla natura del suo ingegno. [120] Nel saggio sul *Wilhelm Meister* ad esempio, è notevole l'importanza che accanto al contenuto egli dà alla parte formale dell'opera; egli indaga e discopre il carattere e il fascino dello stile di Goethe; ne studia la disposizione delle parole, l'armonia e il ritmo della frase e del periodo; anzi egli espressamente parla della « musica » del libro. Nè è da scordare che l'*Alarcos* tenne dietro o s'accompagnò a quegli esperimenti metrici di ogni maniera, ai quali l'autore attese poco prima e durante la composizione di esso.

È inutile il dire come le lodi dell'*Apollon* siano oltremodo esagerate; esse si spiegano a quella guisa in cui si spiega l'*Alarcos*; critico e poëta erano affetti dalla tendenza medesima, e perciò non possiamo aspettarci indipendenza e serenità di giudizio. Il quale è qui traviato per modo che si disconoscono i canoni fondamentali su cui si basa l'arte drammatica. Il critico non s'avvide che uno degli errori capitali dello Schlegel fu quello di voler conservati credenze, usanze e costumi forse spagnuoli, ma certo punto tedeschi. Egli mantenne intatti e sviluppò i sentimenti sui quali s'incardina la ro-

manza spagnuola, vale a dire la parola data, la obbedienza cieca al sovrano e il sentimento dell'onore. Alarcos riconosce che anche la più fuggevole parola può inesorabilmente portare rovina;[121] egli sul suo onore promise fede dis poso all' infanta,[122] e questa parola è la sola causa della sua sventura;[123] essa sola lo trascina al delitto.[124] E perciò ei si sottomette senza esitare al volere del re e gli dice: « Eccoti la mia mano; io compirò quanto promisi e a qualunque costo. Questo solo ho tosto e fermamente deliberato ». Eppure egli riconosce appieno la iniquità della sentenza; egli è conscio dell'odio che il sovrano nutre per la famiglia della contessa; lo dice assetato del sangue di Clara, lo proclama violatore dei diritti altrui, dissacratore di ogni cosa più santa, e tuttavia obbedisce, e per cancellare quella ch'egli chiama una colpa, solennemente promette di compiere un atroce misfatto.[125] Ma la sommissione cieca al volere imperioso ed ingiusto di un sanguinario tiranno non è tragica, perche la tragedia vive di lotte e di conflitti, e noi vorremmo da Alarcos la ribellione e non l'obbedienza. Cavalieri come quelli di Lope de Vega e di Calderon, che depongono ai piedi del trono i loro affetti, le loro ambizioni, i loro interessi per obbedire ai capricci di un sovrano, ben potevano sostenersi sul teatro di una nazione, nel cui seno era profondamente radicato il principio monarchico; allora la monarchia spagnuola, sempre illuminata dal sole, estendeva la sua potenza nelle più remote regioni del globo; allora i re erano detti « divinità terrene », a cui appartiene per diritto e giustizia il sangue dei sudditi.

Nè meglio ispirato fu certo lo Schlegel quando conservò inalterato l'altro motivo della romanza. Alarcos ha preso qual guida della sua vita l'onore;[126] per lui esso è immutabilmente sacro, e i suoi diritti inesorabilmente

severi. La più piccola offesa recata a lui grida sovente vendetta [127]; un breve vaneggiamento può a cagion sua divenire un legame insolubile [128]. Alarcos ha mancato, è venuto meno alle sue leggi violando una promessa, e perciò si sente ormai sacro alla morte. A nulla giova che la consorte lo dica puro nell'animo [129]; ei deve inesorabilmente soccombere [130], anzi ei vuole soccombere [131], e diverrà uxoricida e poi suicida [132]. Onore ed amore lottano alcun tempo nell'animo suo, ma quello riporta facilmente vittoria, ed anche ora accumula, sì come suole, cadaveri su cadaveri [133]. Io non voglio qui fermarmi a discutere se a costituire l'essenza del dramma sia necessaria una colpa, nè se questa debba essere di sì grave momento da rendere inevitabile la caduta del reo; poichè vi ha chi la ragione dell'effetto drammatico vede nella sproporzione tra un piccolo fallo e una grave e luttuosa espiazione; mentre altri pretende che la colpa debba essere adeguata alla catastrofe tragica. Nel nostro caso sembra indubitato che ad ogni spettatore moderno deve la colpa di Alarcos apparire sì futile e sì leggera, da non riuscire per sè sufficiente a motivarne la morte, o almeno non seppe l'autore coll'arte renderla tale. Nell'antica romanza la rozzezza dei costumi, la sacra e quasi misteriosa maestà del sovrano, la potenza inconcussa che traspare da ogni sua parola, la ingenua e franca natura dei sentimenti forti e primitivi, accrescono la gravità della colpa e preparano l'animo del lettore ad una ammenda ineluttabile e adeguata all'ira del re [134]. Ma grave o tenue che sia la colpa, se v'è, essa deve derivare dal carattere del personaggio, dalla sua natura, dal suo volere, che ineluttabilmente lo avvii sul cammino della morte. E se la colpa precede, come nel nostro caso, all'azione del dramma, è d'uopo che il carattere del personaggio sia consono alla natura di essa. Così,

per addurre un esempio fra molti, nella *Maria Stuarda* di Schiller, l'eroina, che nella sua giovinezza ha fatto uccidere il marito e che nella ridesta coscienza non sa obbliare l'antico misfatto, che essa giudica causa delle sventure ond'è colpita, lascia una volta libero sfogo alla passione indomita e selvaggia e si ribella alla incoronata rivale. Da questa scena il suo carattere si manifesta nella sua interezza, e noi comprendiamo come ella abbia potuto commettere l'antico delitto. Ma Alarcos, uomo probo e leale, stimato dal re fra i primi del regno, come può avere agito da folle e da leggero; o piuttosto come mai un uomo che per mantener la seconda volta la fede giurata arriva al punto di uccidere la consorte innocente, può esser venuto meno sì leggermente la prima? Se la sua colpa era sì grave, com'egli vorrebbe far credere, come mai ogni sentimento, ogni ricordo di essa si era spento nell'animo suo? Certo v'è contraddizione fra il presente e l'antico modo d'agire.

Nè meglio preparato, o più psicologicamente motivato può dirsi il duplice misfatto di Alarcos, l'uxoricidio e il suicidio. Manca all'agire di lui la ragione interiore, che è quella che dà origine al dramma. Cómpito del poeta tragico è di far sì che la morte del protagonista si venga a poco a poco preparando, diventi grado grado ineluttabile e appaia come necessaria conseguenza del suo operare. Il poeta deve rendere impossibile una catastrofe che non sia tragica; deve mostrare che senza di essa il carattere dell'eroe rimarrebbe distrutto, e la sua personalità annientata. L'eroe deve comprendere e lasciar comprendere che il suo cómpito mortale è finito; ch'egli non può più avere un posto fra i vivi. Ma chi dirà ineluttabile la fine di Alarcos? Non poteva egli tentare uno scampo per la consorte e per sè? Non poteva fuggire il paese o ribellarsi al ti-

ranno? Il regno era stanco di un giogo nefasto, ed Alarcos solo era giudicato degno del trono. « Se il mio signore », esclama una volta Dagoberto, « cingesse la corona reale, quanto bene non ne deriverebbe allo Stato! Allora ritornerebbero sacri alle genti il diritto e l'onore e la virtù ridiverebbe fulgente, e i tempi migliori. Non più sospetti, non più tradimenti, non più madri piangenti sulle tombe dei figli trucidati all'ombra del trono ». E quando Alarcos e il re sono spenti, nessuno più rimane a difendere il regno, che cadrà in potere dei barbari [135]. E Alarcos avrebbe potuto salvarsi non venendo meno alla fede giurata. Quando la sua consorte si ferisce e cade moribonda al suolo, perchè egli barbaramente la finisce? Col suicidio di lei non rimane appagato il desiderio dell'infanta e del re, che solamente di essa volevan disfarsi? E la morte di lei doveva ugualmente provocare quella de' suoi due persecutori, di guisa che Alarcos, sopravvivendo solo, poteva come incolpevole attendere alla rigenerazione dello Stato. Ma egli uccide la contessa per mantenere la parola data al sovrano, ma poi non s'avvede che uccidendo se stesso vien meno ugualmente alla sua promessa, perchè il re lo vuole sposo all'infanta!

Ma oltre che dal sentimento dell'onore, il suicidio di Alarcos è determinato da un'altra forza esteriore che si manifesta nel concetto etico, che a me sembra stare a fondamento nel dramma. A più riprese Alarcos ricorda la fierezza e la tracotanza dell'animo suo; sia che con compiacenza rammenti i giorni in cui egli splendeva per gioventù, bellezza, forza ed orgoglio, sia che imprechi a quell'ora, a quella notte in cui accecato dalla « superbia », amò la « superba » figlia del re [136]. Tutto quaggiù è vanità [137], ed egli soccombe nello sfarzo nella sua « alterigia » [138], e nella sua morte Riccardo scorge la

vendetta divina che piomba sul capo dell'uomo « orgoglioso » e dà manifesti segni della sua potenza [139]. E della vendetta imminente, Alarcos è fatto conscio dalle parole profetiche della morente consorte, la quale cita entro tre giorni dinanzi al tribunale di Dio gli autori della sua misera fine. Alarcos « deve », dunque morire [140]; una voce misteriosa lo chiama e lo « costringe » a dipartirsi da questa terra.[141] Ma non solo egli « deve », egli « vuole » morire, e recarsi spontaneamente colà dove la voce divina lo invita [142]; uccidendosi, l'orgoglioso eroe muore volontariamente e serba intatta la sua libertà [143]; col pugnale ei si redime dalla vita, perchè chi vive è schiavo di amari dolori, chi vive è morto [144]. A me pare manifesto che lo Schlegel, sempre intento a seguire concetti e formole teoretiche, abbia voluto nel suo dramma riuscire a quell'urto e a quella conciliazione della « necessità » colla « libertà », che anche i romantici lodavano nella tragedia antica, e che faticosamente si studiavano di rinvenire nel dramma di Shakespeare. Dinanzi al sentimento dell'onore, Alarcos esclama: « Io devo e voglio morire »; e lo stesso concetto ei ripete dinanzi alla citazione divina; ma l'autore con ciò non si avvide che la « necessità » riusciva sdoppiata, e che Alarcos veniva a trovarsi come davanti a due forze, a due potenze non più interiori, ma divenute a poco a poco esteriori, quali il sentimento dell'onore e il decreto divino, che non appaiono più come una necessità che sgorghi dall'animo dell'eroe e che sorga e si raffermi esternamente di fronte a lui, ma piuttosto come una misteriosa potenza sovrannaturale, al cui imperioso comando ei deve necessariamente obbedire. Ed è perciò che alcuno ha paragonato il sentimento dell'onore nel teatro spagnuolo al fato degli antichi, e anche il critico dell'*Apollon* parla di un destino che seco trascina

Alarcos. Ma, così generalmente espresso, il concetto è inesatto. L'eroe antico è puro di fronte alla legge e inconsciamente reo, il moderno è colpevole e consciamente colpevole; quegli deve compiere il delitto, ma non vuole; questi lo deve e lo vuole compiere; l'uno nella purezza dell'animo suo ha e trova in sè una forza che lo rende più grande del fato e che da lui lo redime; l'altro nella macchiata e ridesta coscienza si sente inferiore a sè stesso e vuole soccombere; il primo è irresponsabile delle proprie azioni, mentre responsabile è l'altro; l'eroe antico nel suo agire è vincolato ed è schiavo; il moderno è libero. Ma è libero, secondo il concetto cristiano, che vuole l'uomo signore del suo destino; però questo destino è al tempo stesso provvidenza divina; Dio permette allo spirito umano libertà e indipendenza, ma gli impone altresì di non uscire dai confini dell'essere suo, e di obbedire a quelle leggi universali e inviolabili che governano la natura e l'uomo. E perciò il destino deve apparire come una conseguenza della sua libera volontà, del suo carattere morale, delle vicende della sua vita esteriore, ma nel tempo stesso come un effetto della vita storica determinata dall'ordinamento divino del mondo, che deve obbedire a una potenza ultraterrena, la quale muove e dirige le forze morali universali. Se a questa potenza si dà importanza soverchia, si arriva alla concezione medievale, e anche calderoniana, secondo la quale l'uomo finchè vive è sottoposto ad una superiore forza demolitrice che inesorabilmente punisce o frustra ogni sua aspirazione alla gloria e all'eccellenza, ne rende vana ogni lotta, e lo riduce a un impotente strumento del volere divino [145]. E per questo rispetto forse potrebbe dirsi che in certo modo s'incontrano Calderon e Schlegel, sebbene questi abbia manifestamente voluto mettere in rilievo il libero

volere di Alarcos, tanto è vero che nel suo suicidio il critico dell'*Apollon* vede la ribellione, Ma a chi si ribella Alarcos? Non certo al re, non all'infanta, che sono morti; egli si trova di fronte a una forza sovrannaturale, contro la quale è vana ogni lotta. Può chiamarsi ribellione il suicidio di Bruto, che si sottrae colla morte volontaria alla schiavitù del nemico, perch'egli morendo gli sfugge e serba intatta la libertà dell'anima e del corpo; ma che altro fa Alarcos se non obbedire al decreto divino che lo vuole in suo potere! Anzi potrebbe dirsi che egli uccidendosi contravviene al concetto etico che informa l'azione, perchè punendo alteramente in se stesso la propria colpa prima che la vendetta divina lo colga, si dimostra ancora asservito a quell'orgoglio, a quell' « Uebermuth », che è causa prima di ogni sua sciagura, e da cui ci aspetteremmo si fosse redento.

Nè il volontario olocausto della contessa è meglio preparato del suicidio di Alarcos. Manca ad esso ogni fondamento morale ed ogni ragione etica o civile. Il Baret [146] paragona la scena in cui la contessa della romanza spagnuola offre la propria vita al marito, ad una delle più celebri del teatro tragico antico, all'addio di Alceste nella tragedia omonima di Euripide. Lope de Vega mantenne e sviluppò questa scena, ma a ragione osserva a questo proposito il Klein [147] che la contessa che va incontro alla morte colla rassegnazione di un'Ifigenia in Aulide e di un Alceste può commuovere e meravigliare « in quanto in lei mancano le spinte patriottiche volute in ultima analisi dagli Dei, per la loro mortale espiazione, e in quanto essa si sacrifica per un esagerato amor coniugale lasciando lo sposo ad una rivale disonorata da un altro e abbandonando i suoi tre bambini. » Ma non bisogna dimenticare che « il dolore di Medea e di Alceste sgorga dalla sana radice di una ra-

gione sufficientemente tragica e drammatica la quale manca al dolore della nostra eroina. E un effetto senza causa corrispondente, un effetto non giustificato dai caratteri e dalle situazioni, nè su di esse fondato, un tale effetto, un tale *pathos* non somiglia alla grande burrasca che sconvolge nell'ime viscere il mare della passione tragica». Nè Schlegel dal canto suo ha saputo far meglio, nè, come Lope, è riuscito a superare il suo modello, al quale anzi rimane di gran lunga inferiore.

Fu detto a sufficienza del carattere dei personaggi; e perciò chiuderò con alcune osservazioni intorno all'azione e alla struttura del dramma. L'azione manca interamente all'*Alarcos*. Noi ci aspettiamo sin dalle prime scene un conflitto tra l'infanta e il re da un lato, e Alarcos colla consorte dall'altro; appunto dalla lotta di questi due gruppi di personaggi doveva scaturire l'azione. Ma Alarcos si sottomette subitamente, e non può quindi fare altro che sfogarsi in vaniloqui, senza nulla tentare che giovi a lui o alla sua famiglia; e d'altro canto il re, che è tosto obbedito nel suo comando, non ha più nulla da compiere. Da questo deriva che alcuni personaggi diventano sin da principio inutili e superflui (come inutili e superflue sono moltissime scene) e perciò col primo atto scompaiono, come il re e l'infanta, per sempre dalla scena. E poichè Alarcos, nel cui animo doveva agitarsi la lotta fra l'onore e l'amore, a quello ha dato tosto il sopravvento, Clara, dal canto suo, si sottomette pure volonterosa; di guisa che nemmeno nella seconda parte del dramma nasce conflitto di sorta. Insomma questa tragedia sembra voler mirare all'apoteosi dell'obbedienza, ma di una obbedienza cieca e inconsulta, fonte di sciagure e di colpe, che soffoca ogni esplicazione del libero volere dei personaggi, che distrugge ogni lotta esterna ed interna, ed impedisce il nascere e lo svol-

gersi di ogni azione drammatica. Ma non poteva la romanza spagnuola incontrare nelle mani di Federico Schlegel sorti migliori, e l'*Alarcos* rimase come un frutto misero e necessario del romanticismo tedesco, che nulla di notevole poteva produrre nel dominio dell'arte drammatica. Non solo l'autore mancava di estro poetico e di potenza fantastica, ma irretito da quel formalismo e dottrinarismo che informa le opere sue, come poteva riuscire a produrre qualche cosa di ispirato e vitale? Ei non comprese lo scopo della tragedia, e perciò ci ha lasciato un dramma che ha solo importanza storica, principalmente pei suoi difetti, che sono difetti di tutta una una scuola e di tutta un'età.

Lo Schlegel non fu l'ultimo che si provasse a drammatizzare la romanza del conte Alarcos; vi si accinse verso la metà di questo secolo un poeta americano.

❦

José Jacinto Milanés nacque il 16 agosto del 1814 a Matanzas nell'isola di Cuba, e vi morì il 14 novembre del 1863. Oltre a non poche poesie liriche di vario argomento e a leggende in versi, scrisse parecchie composizioni drammatiche fra le quali una che s'intitola: *El conde Alárcos*. I limiti che ho imposto al mio lavoro non mi permettono di trattenermi intorno al poeta,[148] ma dell'opera sua dirò quanto può essere sufficiente a completare lo studio della fortuna che nelle letterature dei vari popoli incontrò la romanza del conte Alarco. Il nuovo dramma è indipendente da tutti quelli finora presi in esame. Il poeta premette alla sua tragedia una breve notizia in prosa, in cui fa menzione delle commedie di Lope e di Mira de Mescua che trattano il medesimo argomento, ma tace di tutte le altre. L'azione è traspor-

tata a Parigi e nei dintorni; l'epoca è il secolo XIII, « tiempo fertil en atrocidades de esta naturaleza, por estar entónces el feudalismo en toda su virilidad ». Alla corte del re di Francia, non si dice quale, giunge un trovatore, il quale è pregato di rallegrare col suo canto l'animo malinconico e cupo di Bianca, figlia del re. Egli prima di arrivare alla corte si è trattenuto presso un cavaliere che alloggia a poche leghe dalla città, e dalla descrizione che gliene fa Matilde, dama di corte, comprende che quegli non può essere altri che il conte Alarco, che è giunto di Spagna in Francia insieme con la consorte Leonora. Di questa venuta, che ha l'aspetto di una derisione, si lagna con le sue dame l'infanta. Essa non ne comprende la ragione; essa, che sente rimorso della colpa commessa col conte, sebbene il re la ignori, non sa trovare riposo nè pace, perchè il tedio è sempre compagno al delitto. Ella vuol vedere Leonora, questa andalusa che ha saputo guadagnarsi l'affetto del conte; e poichè non si sente nata pel trono ed odia quella corte molesta, dove tutto è finzione, ove geme ogni cuore che ama, aspira all'aria libera dei campi, alla pace domestica, e vuol recarsi a visitare l'alloggio di Alarcos. Abbigliatasi da cacciatrice e seguìta da donzelle e da scudieri si mette in cammino. Frattanto il conte ha stabilito di recarsi all'insaputa della consorte a Parigi a rendere omaggio al re. Compie allora un lustro ch'ei gli promise di tornare a corte e vuol mantenere la parola data, sebbene tema l'ira di Bianca, cui un tempo amò e che lo fece complice di un suo delitto. In preda a rimorsi fuggì allora di Francia, e in Siviglia trovò l'anima bella, semplice e amorosa di Leonora, che ei fece sua sposa e da cui ebbe due figli. Ma, mentre sta per uscire, la moglie, che presa da un triste presentimento ha affrettato il suo ritorno dalla caccia, si meraviglia di

vederlo armato, e fatta consapevole del suo disegno vuole seguirlo. « Il mio onore », esclama Alarcos, « mi fa ritornare a Parigi. Ahimè, che prima di esser tuo, io appartenni ad un uomo, al re, al cui braccio debbo la vita; io gli giurai obbedienza in vita ed in morte, ed ora debbo recarmi a visitarlo in abito di guerriero ». La prega e la scongiura di non volerlo accompagnare a corte dove gravi pericoli possono attenderla, perchè un fiore spagnuolo mal cresce su terra francese. Ma sopraggiunge, in abito di cacciatrice, Bianca, che volgendosi ad Alarcos lo chiama traditore e sleale. Essa vorrebbe intingere la punta della sua lancia nel sangue di Leonora, ma il conte la trattiene e rinnega il suo amore per lei. « Ora spezzo », egli dice, « le catene che mi avvincono; se a te mi legava il delitto, ora io appartengo ad amore. Il tuo amore fu veleno all'anima mia, e il mio cuore lo respinse come un errore. Io mi recai a Compostella a piangervi la mia colpa; là trovai una creatura angelica che pregò e pianse con me; essa è Leonora, il cui possesso più mi preme di quello di Francia ». Ma Alarcos deve recarsi a Parigi; e Bianca lo accompagna, meditando in cuor suo di accusarlo al padre come violatore del suo onore.

Nel secondo atto siamo nella sala reale a Parigi. Il re, che non sa darsi ragione della malinconia di Bianca, vorrebbe farsi un genero che col valore del braccio difendesse la Francia dai numerosi nemici. Alla mente gli occorre il nome di Alarco. Egli partì cinque anni avanti per la Galizia e promise di fare ritorno dopo un lustro, sebbene sia corsa la voce che ha preso la via di Siviglia. Alarco militò col re in Palestina e fu suo infermiere durante l'orribile peste che decimava gli abitanti; e dal canto suo il re gli salvò in un combattimento la vita, sul punto che tre scimitarre moresche stavano per tron-

carla. In quell'istante solenne Alarco giurò per le leggi della cavalleria di essere suo schiavo in vita ed in morte. Si ode ad un tratto un rumore festante; il popolo applaude Alarco che è entrato in Parigi insieme a Bianca. Il re si congratula con lui della sua lealtà di aver mantenuta la promessa fatta di recarsi a visitarlo, e si dice pronto a concedergli qualunque favore. Il conte chiede il permesso, giacchè ha compiuto il suo dovere, di poter fare tosto ritorno a Siviglia, dove una madre vedova e inferma lo attende. Allora Bianca rivela al padre la sua vergogna: « Alarco », dice essa, « mi deve l'onore ». A tale notizia l'ira del re non ha freno; egli vuole che l'onta inflitta alla figlia sia lavata col sangue. « Poichè il tuo amore », ei dice al conte, « mi ha infamato, io mi vendicherò nel tuo amore; la dura ragione di Stato esige che Leonora muoia questa stessa notte e che tu sposi la fanciulla tradita ». Invano Alarco implora pietà per la innocente consorte; invano si prostra ai piedi del re. Questi rimane inflessibile: se il conte non ucciderà Leonora egli la farà decapitare. Allora Alarco si rivolge a Bianca, la quale è già impietosita dalle sue parole ed è in procinto di perdonargli, quando entra Leonora, le cui altere parole suscitano l'ira dell'infanta, che ritorna al suo primo disegno. Il conte vorrebbe colla moglie darsi alla fuga, ma sopraggiungono uomini armati, fra i quali uno mascherato: esso è il carnefice.

Il terzo atto si svolge nella casa di Alarco. Questi ha fermamente deliberato di salvare Leonora a qualsiasi costo. Il carnefice e la scorta devono eseguire il comando del re, ma il conte pensa di comprarli coll'oro. Aiutato dal fedele Pelayo, riesce difatti a corrompere i paggi e a commuovere il carnefice, che fugge per sottrarsi al comando e all'ira del re. Ma mentre si

sta apprestando la fuga di Leonora, sopraggiunge il capitano delle guardie che mostra ad Alarco l'anello reale della immunità. Il conte, che ha sguainata la spada per difendere sè e la moglie, lo assale con sdegnose parole: « Questo anello », egli esclama, « è adorato dal popolo quando rapisce al patibolo un reo, ma quando un re se lo leva dal dito come segno di morte allora il popolo lo calpesta ». Ma il capitano gli lascia comprendere come Leonora deve inesorabimente morire. Se egli non vuole che il carnefice la profani, le dia la morte di sua mano. La contessa, che è stanca di tanto soffrire, si dice disposta a morire, e rivolta al marito lo prega di volerla strozzare, prima che il boia l'uccida, colla cuffia che essa gli porge. Alarco si lascia indurre ad appagare il suo desiderio, ma mentre s'accinge a strozzarla, giunge al suo orecchio un mesto canto del trovatore, che lo fa desistere dal tristo proposito. Pelayo entra ad annunziargli che tutti i paggi sono comprati ad eccezione di uno, e che il capitano avvertito della fuga del carnefice lo va inseguendo nel bosco. Approfitta Alarco di questo frattempo per corrompere anche l'ultimo paggio ed esce; ma durante la sua assenza il capitano che ha raggiunto il carnefice ritorna con lui e gli impone di uccidere Leonora. Invano costei invoca il nome di Alarco; invano chiede pietà; essa è condotta in una camera attigua e quando il conte ritorna è già spenta. A tale annunzio egli sviene nelle braccia dell'amico Pelayo.

Il principale difetto di questo dramma consiste nella sua composizione. Troppo spesso il poeta ha bisogno, nello svolgimento dell'azione, di espedienti o di casi fortuiti, come incontri improvvisi, arrivi e partenze inattese, che danno al corso degli eventi un esito diverso da quello che ci aspettiamo, e mostrano la imperizia tecnica dell'autore. La contessa, ad esempio, è ineso-

rabilmente condannata perchè essa sopraggiunge a Parigi appunto nell'istante in cui l'infanta è disposta a perdonare ad Alarco; la sua salvezza sarebbe ormai certa se un solo paggio non resistesse all'opera corruttrice di Pelayo, nè essa sarebbe uccisa se Alarco non si allontanasse da lei, o se anticipasse il suo ritorno di pochi minuti. Inoltre tutto il dramma si fonda su di un motivo futile e insufficiente. Alarco che ha commesso coll'infanta tale delitto da sentire il bisogno di recarsi in pellegrinaggio a Compostella, egli che ancora teme l'ira di Bianca, ritorna alla corte perchè ha promesso al re di visitarlo in abito di guerriero. Ma quale danno ne sarebbe derivato a lui o alla Francia se non fosse tornato a Parigi? Non danno, ma grande vantaggio, e nessuno, consapevole del suo pericolo, lo avrebbe potuto rimproverare. L'azione che procede ordinata e si svolge con sufficiente motivazione nei due primi atti, deriva nel terzo quasi del tutto dal frequente succedersi di eventi nuovi e inaspettati e quasi punto dal carattere dei personaggi. Tuttavia la tragedia non è priva di pregi; molte scene non mancano di efficacia drammatica, a alcuni caratteri, come quello di Alarco, di Leonora e di Bianca sono ben tratteggiati. V'è però eccesso di quel sentimentalismo che fu messo in voga dalla scuola romantica, e noi sappiamo che il nostro poeta amava sovra gli altri, dopo Lope de Vega e Calderon, i romantici francesi, fra cui primo Victor Hugo. Il dramma però, ad onta di non pochi difetti, è senza dubbio migliore di quello dello Schlegel, e, poichè questo non sarebbe gran merito, inferiore forse soltanto a quello di Lope de Vega.

NOTE.

[Di questo studio, che ora vede la luce completo, fu pubblicato un saggio nella *Nuova Antologia:* 1896, 1 ottobre e 16 dicembre.]

1 Anno 1802, vol. LXXIV, pag. 456 e segg.

2 Il BRUNET cita un'edizione del 1520 circa, in *pliego suelto*, col titolo: *Romance del conde Alarcos y de la Infanta Solisa, fecha por Petro de Riano*. Per ristampe recenti cfr. A. DURAND, *Romancero general*, Madrid, Rivadeneyra, 1855, vol. I, pag. 224; E. DE OCHOA, *Tesoro de los romanceros*, Paris, 1838, pag. 26; F. J. WOLF y HOFMANN, *Primavera y flor de romances*, Berlin, 1856, vol. II, pag. 111.

3 Il nome di Solisa, che occorre in alcune stampe nel titolo, manca nel testo; almeno in quelli da me veduti. Solisa è il nome dell'Infanta nella romanza portoghese del conte *Yanno*.

4 *Studien zur Geschichte der spanischen und portugieschen Nationalliteratur*, Berlin, 1859, pag. 400 e segg.

5 *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, 1874, e 1896, pag. XIX, 22, 400-403.

6 *Canti popolari del Piemonte*, Torino, 1888, pag. XXVIII.

7 Vedi WOLF Y HOFMANN, op. cit. vol. II, pag. 124; E. HARDUNG, *Romanceiro portuguez*, Leipzig, 1877, vol. I, pag. 161.

8 HARDUNG, op. cit., pag. 145.

9 HARDUNG, op. cit., pag. 149.

10 Pure intitolata *Conde Yano*: HARDUNG, op. cit. vol. I, pag. 156.

[11] Nell'*Alarcos* un solo fratello di nome Don Garcia.

[12] Cf. su di esso E. GORRA, *Studi di critica letteraria*, Bologna 1892, pag. 323. Questo tema è penetrato nella nostra forse da un'altra romanza portoghese, *Sylvana*, per cui vedi HARDUNG, op. cit., pag. 128; e della quale si legge una variante anche nel *Romancerillo catalan* di E. MILÀ Y FONTANALS, seconda edizione, Barcelona, 1882 e 1896, pag. 31, con altre sei versioni.

[13] *O conde Alves*; HARDUNG, op. cit., pag. 152.

[14] MILÀ Y FONTANALS in *Romania*, 1877, vol. VI, pag. 68.

[15] MILÀ Y FONTANALS, *Romancerillo catalan*, n. 237, pag. 207.

[16] MILÀ, *Observaciones sobre la poesia popular*, Barcelona, 1853, pag. 118.

[17] MILÀ Y FONTANALS, *Romancerillo catalan*, pagg. 209-210.

[18] Ibidem, pag. 210.

[19] NIGRA, op. cit., pag. 71.

[20] Sebbene ci sia stata trasmessa da quell'abile rifacitore di canti popolari che fu Almeida Garrett (v. *Romanceiro*, vol. II, pag. 44).

[21] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, Paris, 1880, I, pag. 179; C.te DE PUYMAIGRE, *Romanceiro. Choix de vieux chants portugais*, Paris, 1881, pag. 232 e segg.; NIGRA, op. cit., pagg. 14 e 22; G. PARIS, *Les chants populaires du Piémont*, Paris, 1890, pagg. 27-28.

[22] OCHOA, op. cit., pag. 218.

[23] Cfr. CARDUCCI, *Cantilene*, *ballate*, ecc., pag. 10, 43, 64; D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno, 1878, pagina 97; NIGRA, op. cit., pagg. 415-418, 429.

[24] Nel *libro de Apollonio*, st. 371-384 (in *Poetas castellanos anteriores al siglo* XV, Madrid, Rivadeneyra, 1864, pag. 295-96). Dionisia che arde d'invidia per la bella Tarsiana, affida l'incarico di ucciderla a Teofilo, il quale accondiscende al desiderio della vittima di lasciarle recitare, prima che muoia, una preghiera. Maggiore affinità con questo tema offre la romanza del *Duque de Braganza Don Juan* (DURAND, *Romancero*, volume II, pag. 219, in cui la duchessa Maria Tellez è improv-

visamente assalita e minacciata di morte dal marito don Juan che vuol disfarsi di lei per sposare altra donna. Nè meno commovente è la fine di Bianca di Borbone sacrificata dal marito Pietro il Crudele alla rivale Maria de Padilla (OCHOA, op. cit., pag. 218). Vedasi anche la romanza della principessa *Alexandra*, edita da AMADOR DE LOS RIOS nel *Jahrbuch für rom. und engl. Literatur*, vol. III, pag. 287, e la novella 2ª della giornata VII del *Pecorone*, per cui vedi GORRA, op. cit., pagg. 291-92. Cfr. anche il *Pericle di Tiro* di Shakespeare, atto IV, sc. 1ª. E qui la mente corre involontariamente a Desdemona, a cui Otello, prima di ucciderla, domanda: «Avete pregato Iddio stanotte?»

25 OCHOA, op. cit., pag. 98. Vi si narra del re Ferdinando IV che regnò in Castiglia dal 1295 al 1312, il quale, citato dai fratelli Carvajal da lui fatti uccidere ingiustamente, morì entro il termine concessogli di trenta giorni, e fu perciò detto *El Emplazado*. Anche di Jacque de Molay si narra che citò dinanzi al trono di Dio Filippo il Bello e il Papa. — È interessante la confusione che nasceva talvolta fra i due nomi: *conde de Arcos*, (casato che resistette realmente fino al 1492), *conde de Alarcos* (vedasi ad esempio la edizione del *Lazarillo de Tormes*, Anversa, 1555, pag. 56), *Conde Claros* (per cui v. MOREL-FATIO, *Études sur l'Espagne*. Ière série, 2e édition, Paris, 1895, pag. 120 e segg.) e *Conde Alarcos*. — Della nostra romanza ha scritto recentemente R. ROSENBAUM, *Zur Romanze vom Grafen Alarcos* in *Euphorium*, IV, 1898, ma senza dir nulla di notevole.

26 Cfr. sull'argomento A. RUBIÓ Y LLUCH, *El sentimiento del honor en el teatro de Calderón*, Barcelona, 1882.

27 Cfr. FARINELLI, *Grillparzer un Lope de Vega*, Berlin, 1894, pag. 81; MENENDEZ Y PELAYO, *Caldéron y su teatro*, Madrid, 1885, pagg. 62, 85.

28 Anche le ragioni metriche avvalorano la mia opinione, poichè scrive il NIGRA, op. cit., pag. XXIX,: « Quando una romanza spagnuola avente carattere popolare, offre terminazioni ossitone alternate colle parossitone, si può di regola presumere che essa ha un'origine straniera, e che fu importata

in Castiglia o dalle provincie spagnuole di linguaggio non castigliano, o dalla Provenza o Linguadoca, o dal Portogallo. Noi ci facciamo lecito di indicare questo criterio agli studiosi che dirigono le loro indagini sui fonti e sulla formazione del *romancero* spagnuolo ». Orbene, la romanza del *Conde Alarcos* ha sempre terminazioni parossitone, ed esce perciò dal novero di queste.

29 DURAND, *Romancero*, vol. I, pag. 227; LEMCKE, *Handbuch der spanischen Litteratur*, Leipzig, 1855, vol. II, pag. 12.

30 PROSPÈRE MÉRIMÉE, *Histoire de don Pedro I, roi de de Castille*, Paris, 1848, pag. 39.

31 Sebbene prima sia venuto mèno alla parola data in segreto all'Infanta, perchè ora il giuramento è solenne e formale.

32 Sono quarantadue le commedie di Lope che W. HENNIGS *Studien zu Lope de Vega. Eine Klassifikation seiner Comedias*, Göttingen, 1891, pag. 46, ascrive a questo gruppo.

33 *La fuerza lastimosa*, comedia famosa de Lope de Vega Carpio. En Sevilla, por la Viuda de Francisco de Leefdael, en la Casa del Correo Viejo. *Pliego suelto* senza data, della biblioteca Palatina di Parma. Cfr. anche il vol. III del *Teatro scelto di Pietro Calderón de la Barca*, Milano, classici italiani, 1855.

34 Cfr. A. MOREL-FATIO, *La « comédie » espagnole du* XVII[e] *siècle* Paris, 1885, pag. 11.

35 *Geschichte des Dramas*, Leipzig, 1874, vol. X, pag. 407.

36 Cfr. su di essa GORRA, op. cit., pag. 321. Lope poteva conoscerla dal *Victorial* di Gutierre Diez de Games che lo scrisse dal 1435 al 1449. Cfr. in proposito: *Le Victorial...* traduit de l'espanol par le comte de CIRCOURT et le comte de PUYMAIGRE, Paris, 1867, pag. 258; L. LEMCKE, *Bruchstücke aus den noch ungedruckten Theilen des Vitorial*, von G. D. d. G., Marburg, 1865, e H. SUCHIER, *Oeuvres poétiques de Philippe de Remi Sire de Beaumanoir*, Paris, 1884, vol. I, pag. XLIX, n. 16.

37 *Geschischte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Frankfurt a. M., 1854, vol. II, pag. 263; cfr. anche

Obras de Lope de Vega, publicadas par la Real Academia Española, Madrid, 1890, vol. I, pagg. 84 e 130.

38 Op. cit., pag. 27.

39 Cfr. SCHACK, op. cit., vol. II, pag. 540; A. SCHAEFFER, *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, Leipzig, 1890, vol. I, pag. 454.

40 Io mi servo di un esemplare della Biblioteca Palatina di Parma.

41 Cfr. E. MÉRIMÉE, *Première parties des Mocedades del Cid*. Toulouse, 1890, pag. XI e segg.

42 Questa rarissima commedia fu per me fatta trascrivere da una stampa della Biblioteca Nazionale di Madrid dal professor E. Mérimée dell' Università di Tolosa, al quale son lieto di rendere i più vivi ringraziamenti.

43 Come si vede, qui manca ogni nozione aritmetica nel computo degli anni; i sei anni di Carlos corrispondono ai dieci della prigionia del principe! Ma nel nostro dramma v'è questo e ben altro!

44 Op. cit., vol. I, pag. 222.

45 Cfr. SCHACK, op. cit., vol. II, pag. 455.

46 Mi servo di un esemplare stampato in Barcellona nel 1757 e donatoni dalla signora Carolina Michaëlis de Vasconcellos, che alla vastissima erudizione unisce una gentilezza squisita.

47 Questo ed altri episodi derivano senza dubbio dalla *Fuerza lastimosa* di Lope.

48 Erra a mio avviso lo SCHAEFFER, op. cit., vol. I, pagina 308, quando opina che questo e il precedente dramma derivano da una medesima fonte, come se fossero indipendenti. Che il dramma di Mirá sia posteriore a quello del De Castro mi pare non si possa dubitare. Cfr. FARINELLI, op. cit., pag. 273. Per la data dei drammi del De Castro cfr. E. MÉRIMÉE, op. cit., pagg. XIX e 37; *Revue hispanique*, Paris, 1894, fasc. I, pagg. 84-85.

49 Nel *Catálogo* del BARRERA (p. 615) lessi il titolo di una probabile commedia: *Males del conde Alarcos* di VICENTE MASCARENAS, che non conosco nè fu potuta vedere da' miei

amici R. Menéndez Pidal e J. Lejte de Vasconcellos, i quali fecero indagini nelle biblioteche di Madrid e di Lisbona e che qui vivamente ringrazio.

50 Io ne posseggo un esemplare stampato a Lisbona nel 1792, che mi fu donato dalla signora Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Il Braga nella sua *Historia do theatro portuguez* (*A baixa comedia e a opera*, Porto 1871, pag. 211) ricorda un dramma intitolato: *O conde Alarcos*, che molto probabilmente è questo stesso, come pure credo sia quello citato dal Morel-Fatio, *Catalogues des manuscrits espanols et portugais*, pag. 341 (ms. 76, f. 260-323).

51 Cfr. Braga, *Historia*, ecc. (*no seculo* XVI), Porto, 1870, pagg. 282-290.

52 Però la lettera dedicatoria porta in calce l'anno 1664, nella stampa Palatina di Firenze, ZZZ, 10, 1. Per la conoscenza di Lope de Vega in Italia cfr. Farinelli, op. cit., pagg. 195-96, e *Giornale storico della letteratura italiana*, volume XXVII, pag. 41 nota.

53 Le ricerche intorno a questi contatti e rapporti reciproci dei popoli moderni si possono dire ora appena iniziate. Nel nostro dominio meritano una menzione speciale i pregevoli saggi di uno dei più profondi conoscitori delle letterature moderne, il dott. A. Farinelli, di cui v. *Deutschlands und Spaniens litterarische Beziehungen* (in *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschischte*, herausg. von M. Kock, N. F., vol. V, pag. 135 e segg., e pag. 276 e segg., vol. III, pag. 318 e segg.); e *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlin, 1894, pagine 1-31. Al mio dotto amico i più vivi ringraziamenti per le molte notizie che per questo mio studio ebbe a fornirmi.

54 Cfr. J. A. Jonkbloet, *Geschischte der niederländischen Litteratur*, Leipzig, 1870-72. vol. II, pag. 88.

55 J. T. Winkel, *De Invloed der spaanske Letterkunde op de Nederlandsche in de zeventiende Eeuw*, nella *Tijdschrift voor Nederlandsche Letterkunde*, I. Jahrgang, Leiden, 1881, pag. 94. Su questo dramma, che io non ho potuto vedere, cfr. anche Creizenach, *Die Tragödien des Holländers Jean Vos auf der deutschen Bühne*, in *Berichten über die Verhan-*

dlunghen der königlichen säschsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, vol. XXXVIII, pag. 1058 e segg.; e vedi di J. Scwering, *Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland*, Münster, 1895 (cfr. però la notevole recensione di A. Farinelli, in *Revista critica de historia y literatura española*, I, n. 12).

[56] Cfr. A. Dessoff, *Ueber spaniche, italianische und französische Dramen in den Spielverzeichnissen deutscher Wandertruppen* (in *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur* von M. Kock und L. Geiger, Berlin. 1891. Neue Folge, IVer Band, pag. 1 e segg.)

[57] Cfr., per semplici indicazioni bibliografiche, intorno a quello che segue, E. Dorer, *Die Lope de Vega Litteratur in Deutschland. Bibliographisches Uebersicht fortgesetzt bis 1885*. Zürich, 1887.

[58] *Gesprächspiele, fünfter Theil, in welchem unterschiedliche in teutscher Sprache niebekante Erfindungen tugenliebenden Gesellschaften auszuüben vorgestellt worden, beneben einer Zugabe überscrieben Die Reutkunst, durch einen Mitgenossen der hochlöblichen fruchtbringenden Gesellschaft*. Nürnberg, gedruckt und verlegt bey Wolffgang Endter, im Jahre 1645. La *Redkunst* si legge a pag. ccxvi-ccxix; 326-458.

[59] Cfr. su quest'opera e sul suo autore il recente studio di Th. Bischoff, *Georg Philipp Harsdörfer, Ein Zeitbild aus dem V. Jahrhundert* (in *Festschrift zur 250 jährigen Jubelfeier des Pegnesischen Blumenordens gegründet in Nürnberg am 16 Oktober 1644*. Nürnberg, 1894. Pel nostro argomento cfr. pag. 151 e segg.)

[60] *Grillparzer und Lope de Vega*, pag. 3.

[61] Ibidem, pagg. 4-5.

[62] Dessau und Leipzig, in der Buchhandlung der Gelehrten.

[63] Haym, *Die romantische Schule*, pagg. 28-29.

[64] Col titolo: *Schaupiele* von Fr. Rambach, Professor in Berlin, Leipzig, 1798-1800.

[65] Io mi servo di altra edizione: *Graf Mariano, oder der schuldlose Verbrecher. Ein Schauspiel in fünf Anfzügen nach dem Spanischen des Lope*, Grätz, 1799.

66 Berlin, 1801, vol. LXI, pag. 320 e segg.

67 L'articolo è firmato colla sigla *Gd*, che nasconde probabilmente il nome del Gedicke, maestro di Rambach.

68 *Von den Schulen der griechischen Poesie;* in F. SCHLEGEL'S *Werke*, Wien, 1846, vol. IV, pag. 5 e segg.

69 Cfr. *Ueber die Grenzen des Schönen* (in *Werke*, vol. IV, pag. 116 e segg.)

70 Più tardi, nella *Geschichte der alten und neueren Litteratur* (Lezione XVI[a]), egli renderà a Schiller maggiore giustizia, e lo chiamerà il vero fondatore del teatro tedesco ed un ingegno veramente drammatico.

71 V. *Gespräch über die Poesie*, in *Werke*, vol. V, pagina 165 e segg.

72 Il 27 aprile 1801 Federico fa menzione al fratello della scena di un suo dramma, che presto sarebbe stato compiuto e stampato. Il 10 ottobre del 1801 Guglielmo Schlegel scrive a Tieck, che il fratello aveva terminato « il secondo ed ultimo atto di un dramma » (che è senza dubbio l'*Alarcos*). Cfr. *Briefe an Ludwig Tieck*, ausgewählt und herausg. von KARL VON HOLTEI, Breslau, 1864, vol. III, pag. 271. E Federico stesso ne scriveva allo Schleiermacher (V. *Schleiermacher's Briefwechsel*, vol. III, pag. 295). Intorno al romanticismo tedesco e ai fratelli Schlegel, oltre che agli storici della letteratura, ricorsi specialmente alla voluminosa e bella opera di R. HAYM, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes.* Berlin 1870.

73 Io mi servo per l'*Alarcos* dei FRIEDRICH VON SCHLEGEL'S *Gedichte*. Zweite Original-Ausgabe, Erster Band. Bonn, Lempertz, 1887 (pagg. 193-244).

74 Intendi Kotzebue e compagni, come vedremo più sotto.

75 *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1801.* Stuttgart und Augsburg, 1856, vol II, pag. 378, n. 857.

76 Ibidem, pag. 381, n. 860.

77 Cfr. A. H. BURKHARDT, *Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung* (1791-1817). Hamburg-Leipzig, 1891, pag. 43; JULIUS WAHLE, *Das Weimarer Hof-*

theater unter Goethes Leitung. Aus neuen Quellen bearbeitet, Weimar, 1892 (in *Schriften der Goethe-Gesellschaft*, vol. VI), pag. 233; GOETHE, *Tag und Jahres-Hefte* (1802), in GOETHE'S *Werke*, herausg. im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen, Weimar, 1892, vol. XXXV, pag. 120.

78 Cfr. GOETHE'S *Gespräche*, herausg. von FREIHERR VON BIEDERMANN, Leipzig, 1889, vol. I, pag. 234.

79 GOETHE'S *Gepräche*, vol. I, pag. 258.

80 Ibidem, vol. I. pag. 235.

81 Cfr. ad esempio *Europa. Eine Zeitschrift* herausg. von FR. SCHLEGEL, Frankfurt a. M., vol I, 1803, pag. 7.

82 Così A. H. BURCKHARDT, op. cit., pag. 44.

83 Cfr. PLITT, *Aus Schellings Leben in Briefen* (1775-1803), Leipzig, 1869. vol. I, pag. 377; cfr. anche BURCKHARDT, op. cit., pag. 45.

84 Cfr. FREIHERR VON BIEDERMANN, *Erläuterungen zu den Tag-und Jahresheften von Goethe*, Leipzig. 1894, n. 285 del testo; e BURCKHARDT, op. cit., pag. 48.

85 SCHLEIERMACHER'S *Briefwechsel*, vol. III, pag. 302, 313 (ap. HAYM, op. cit., pag. 672, nota).

86 FRIEDRICH SCHLEGEL'S *Briefe an seinem Bruder August Wilhelm*, herausg. von Dr OSKAR F. WALZEL, Berlin, 1890, pag. 490.

87 F. SCHLEGEL'S *Briefe* cit., pagg. 491 e 492.

88 Col titolo: *Alarcos. Ein Trauerspiel* von FRIEDRICH SCHLEGEL, Berlin, bey J. F. Unger, 1802, in-8, opuscolo di pagg. 64 (La *Neue Allgemeine deutsche Bibliotek*, vol. XXIV, pag. 456, stampa: *bey Maurer*).

89 *Schiller's Briefwechsel mit Körner. Von 1784 bis zum Tode Schillers*, Berlin, 1847, IVer Thiel, 1797-1805, pag. 283. (Mi duole di non poter citare l'ultima edizione curata dal MUNCKER, Stuttgart, 1893).

90 Ibidem, pag. 286.

91 Questa frase fa pensare alla futura *Sposa di Messina*, dove anche Schiller, come Schlegel, volle riunire l'antico col moderno.

92 *Schiller's Briefwechsel mit Körner*, pag. 288.

93 K. Ludwig von Knebel, *Literarischer Nachlass und Briefwechsel*, Leipzig, 1840, vol. II, pag. 352.

94 Ibidem, pag. 50.

95 Cfr. A. von Platen, *Tagebuch*, Stuttgart und Augsburg, 1860, pag. 199. Al Platen andava molto a genio la romanza del *Conde Alarcos*. Sotto la data del 17 aprile (pag. 192) egli scrive: « Unter den *romances diversos* hat mich die vom Grafen Alarcos am meisten angezogen ». E non è neppure improbabile che egli contasse scrivere un dramma sul tema della romanza. Dopo il suo soggiorno in Italia (dal 1826 in poi) sono frequenti i piani di future tragedie. Dagli amici tedeschi si fa regolarmente spedire il materiale per le sue letture e pei suoi lavori. Da Napoli l'8 marzo 1831 egli scrive all'amico Fugger: « Schickst du mir die Musikalien, so bitte « ich nur Grimm's *Silva de Romances* beizulegen. Ich möchte « sehr gerne die schöne Romanze von Alarcos wieder lesen. « Ich habe dar Buch wohl ih Erlangen, kann es haber nicht « unter meinen Büchern hervorkramen lassen ». (Cfr. *Gesammelte Werke* des Grafen August von Platen, herausg. von Goedeke, Leipzig, 1852, vol. VII, pag. 220).

96 Cfr. Plitt, *Aus Schellings Leben in Briefen*, vol. I, (1775-1803). Leipzig, 1869, pag. 363.

97 Cfr. Holtei, *Briefe an Ludwig Tieck*, ecc., vol. III, p. 284.

98 Cfr. Schleiermacher's *Briefwchsel*, vol. I, pag. 286.

99 1802, vol. XXIV, pag. 456 e segg.

100 L'articolo è firmato colla sola iniziale *Q*.

101 *Apollon. Eine Zetschrift* herausg. von Julius Werden, Adolph Werden, Wilhelm Schneider. Erster Band. Penig, 1803 (pag. 32-50; 106-123; 248-270).

102 Esso s'intitola: *Expectorationen. Ein Kunstwerk und zugleich ein Vorspiel zum Alarcos*, 1803.

103 Insipido scrittore di satire.

104 Du reine poetische Poesie,
Du Poesie der Poesie.

105 *Zeitung für die elegante Welt.*

106 S'intitola: *Etwas uber Alarcos... Ein Versuch die Leser zum Schmecken zu zwingen.* Münster, 1803 (pagg. 140).

[107] Qui si rimanda alla rivista *Apollon*, di cui avrò a riparlare.

[108] Queste parole ricordano quelle del frontispizio: « Ein Versuch *zu Schmecken zu zwingen* ».

[109] *Melpomene, oder über das tragische Interesse*. Wien. 1827, pagg. 212-213.

[110] *Memorabilien*, Hamburg, 1840, I^er^ Theil, pag. 279.

[111] *Geschichte der deutschen National-Litteratur. Vom zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts bis zu Goethe's Tod.* IV^te^ Auflage, von K. Bartsch, Leipzig, 1874; vol. IV, pagg. 823-24.

[112] *Geschischte der deutschen Litteratur von Leibnitz bis auf unsere Zeit.* Berlin, 1890, IV^er^ B. (1797-1814), pag. 169.

[113] *Die romantische Schule*, pagg. 672-73.

[114] Potrei addurre parecchi altri esempi che per brevità tralascio. Alcuno potrebbe chiedere se lo Schlegel anzichè direttamente al testo spagnuolo della romanza non potrebbe avere attinto alla traduzione tedesca che vedemmo averne pubblicata il Bertuch; ma quando Federico scrisse la sua tragedia conviveva col fratello, il quale era appunto allora tutto dedito allo studio degli autori spagnuoli, di cui la sua biblioteca non era del tutto sprovvista.

[115] *Grillparzer und Lope de Vega*, pag. 14.

[116] « Ganz calderonisch gedacht », scrive l' Immermann; cfr. anche il già citato giudizio del Koberstein.

[117] *Geschichte der alten und neueren Litteratur*, lezione XII^a^.

[118] Ibidem, lezione I^a^.

[119] Cfr. R. HAYM, *Die romantische Schule*, Berlin, 1870, pag. 249 e segg.

[120] Sebbene una parte di vero contenesse anche questa teoria della musicalità dell'espressione e della parola. Essa fu rinnovata ai di' nostri dai simbolisti, pei quali v. A. GRAF, *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, Torino, 1898, pag. 430 e segg. Per un'applicazione che di tale principio si potrebbe fare alla *Divina Commedia* v. LEYNARDI, *La psicologia dell'arte nella D. C.*, Torino, 1894; pag. 494 e segg.

[121] Es tödtet unaufhaltsam oft ein schnelles Wort.

[122] Ich gab der Ehre Wort, sie giebt es nie zurück.
[123] Das ist des ganzen grausen Unheils einz'ger Quell.
[124] An das Verbrechen kettet mich das Eine Wort
[125] Weh mir selber, dass ich, um zu tilgen alte Schmach,
Neue Gräuel schlimmer zu vollführen rasch versprach.
[126] Ja, Ehre hab'ich, Herr, zum Ziel genommen.
[127] Denn schrecklich rächt oft Ehre noch so kleine Schuld.
[128] Der kurze Wahnsinn wird ein unauflöslich Band.
[129] Da du nur in Worten fehltest, blieb ja rein die Brust.
[130] . . . . ich muss nun untergeh'n.
[131] . . . . ich will nun untergeh'n.
[132] ... Du sollst des Weibes Mörder, dann Dein eigner sein.
[133] Schnell färbt sich rosenlichte Liebe oft in Blut,
Und Leichen häuft auf Leichen zorn'ge Ehr' in Wuth.

[134] Forse per questa ragione Lope ha pensato di aggravare la colpa del conte, facendolo credere all' infanta e al re un seduttore.

[135] Kein rechter Erber bleibt dem Reich zurücke,
Das schöne Land steht offen den Barbaren.
[136] Verflucht sei jene Stunde, jene Nacht, da ich
Vom *Stoltz* geblendet, diese *stolze* Weib geliebt.
[137] Es lügt nur Schönheit, Kraft und *Stolz*, ich bin es nicht.
[138] So stürzt der Held nun hin zu eig'nen Händen,
Der eben noch geprangt in *Uebermuthe*.
[139] Wie darf der Mann der *Uebermuth* noch trauen,
Wenn Gottes Rache spricht in solchen Zeichen?
[140] D'rum *muss* ich ohne Zweifel bald vor Gott mich stell'n.
[141] Mich *zwingt*, von hier zu eilen, ein geheimer Ruf.
[142] Wohin sie mich geladen, werd' ich *willig* geh'n.
[143] Dice Dagoberto di Alarcos:
Freywillig ging von dannen so der *stolze* Held,
Erwartend nicht, bis seiner *Freiheit* Schmach gescheh'n.
[144] Dagoberto lo attesta:
Du hast vom Leben Dich errettet mit dem Schwert!
Wer lebt ist todt, der bittern Schmerzen feiger Knecht.

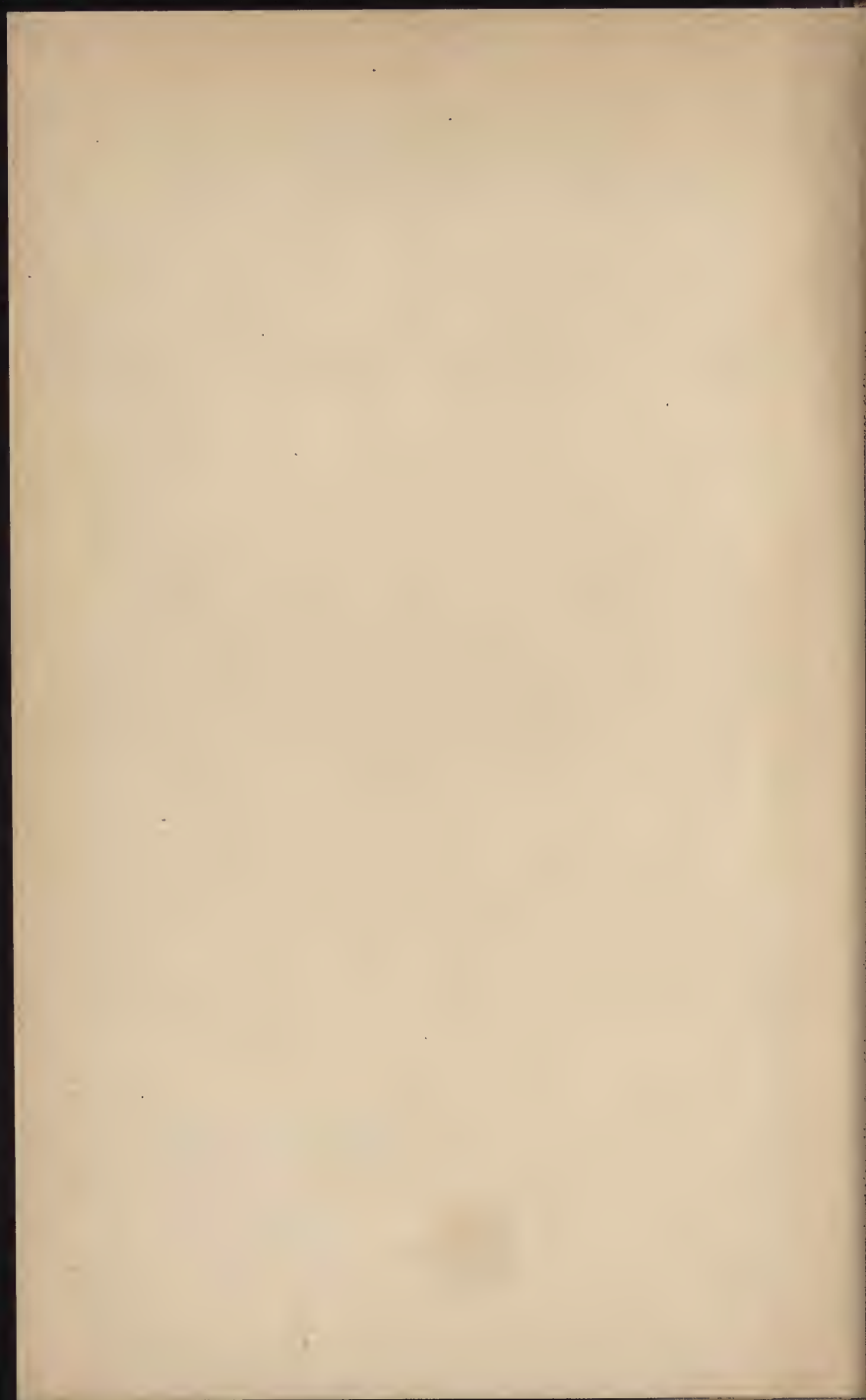
[145] Cfr. sull'argomento H. ULRICI; *Shakspeare's dramatische Kunst*, vol. I, 3ª ediz., Leipzig, 1874, pag. 410 e segg.;

e A. Graf, *La credenza nella fatalità* (in *Miti, leggende, superstizioni del Medio Evo*), Torino, 1893, pag. 270 e segg.

146 E. Baret, *Les troubadours et leur influence sur la littérature du midi de l'Europe*, Paris, 1867, pagg. 434-35.

147 *Geschichte des Dramas*, vol. X, l. c.

148 La prima edizione delle opere di questo poeta vide la luce ad Havana nel 1846, in tre volumi. Io mi servo della seconda edizione intitolata *Obras de Don José Jacinto Milanés, publicadas por su hermano*. Nueva-York, 1865; un volume in-8 gr. di pag. 349 (a due colonne). Il nostro dramma si legge a pagg. 113-152.

PER LA GENESI DELLA DIVINA COMMEDIA

E memorie segrete del genio non sono scritte ancora, e mal si può indovinare da quello che è espresso, quello che è preceduto nello spirito d'un autore. È difficile far la geologia di un lavoro d'arte, trovare nel definitivo le traccie del provvisorio. È probabile che la *Commedia* sia stata vagamente concepita fin dalla giovinezza ad imitazione di quelle commedie dell'anima, di quelle visioni dell'altra vita, così in voga; e che dapprima il poeta pensasse solo alla glorificazione di Beatrice e alla rappresentazione pura e semplice dell'altro mondo; e forse de' frammenti e anche de' canti furono scritti prima che un disegno ben chiaro e concorde gli entrasse in mente. Questo è il tempo oscuro alla critica e altamente drammatico; il tempo de' tentennamenti, del silenzioso contendere con sè stesso, degli abbozzi, del va e vieni, storia intima del poeta. Il quale, quando gli si mostra l'argomento, vede per prima cosa dissolversi quella parte di realtà che vi risponde, fluttuante come in una massa di vapori guardata da alto, dove gli alberi, i campanili, i palazzi, tutte le figure si decompongono e si of-

frono a frammenti. Chi non ha la forza di uccidere la realtà, non ha la forza di crearla. Ma sono frammenti già penetrati di virtù attrattiva, amorosi, che si cercano, si congregano, con desiderio, con oscuro presentimento della nuova vita a cui son destinati. La creazione comincia veramente quando quel mondo tumultuario e frammentario trovi un centro intorno a cui stringersi. Allora esce dall'illimitato che lo rende fluttuante e prende una forma stabile; allora nasce e vive, cioè si sviluppa gradatamente secondo la sua essenza. Ora il mondo dantesco trovò la sua base nella idea morale ».

Queste belle parole del De Sanctis [1] paiono tali da dissuadere o almeno da far giudicare temerario chiunque voglia indagare la genesi di un'opera d'arte, e in ispecie della *Divina Commedia*, il cui autore fu più d'ogni altro, oltrechè artista grandissimo, pensatore profondo. Dopo di esse può sembrare impresa disperata, o quasi, il tentare di rompere il velo che nasconde il segreto della concezione dantesca, di scoprire il momento e il processo del concepimento sublime, di riconoscere e sceverare i fattori della grande opera poetica, di rifare il cammino della creazione fantastica, imitando il fisiologo che tenta di sorprendere il segreto della vita nelle viscere ancor palpitanti. Temeraria o vana può sembrare la domanda: Come e quando concepì Dante l'idea del Sacro Poema? Vano il chiedersi se essa gli balenò alla mente in un istante di estasi sacra, in quella primavera della società fiorentina, che tanto splendore diede alla vita, tanti fiori all'arte, tante glorie alla patria, oppure se la venne lentamente e faticosamente pensando negli anni dolorosi ed incerti della sua vita di esule. Scrisse il Carducci che Dante « nella solitudine dell'esilio, in una notte di dolore, imaginò, disegnò, distribuì, adornò, dipinse, finì in tutti i minimi particolari

il suo monumento gigantesco, il domo e la tomba del medio evo »[2]; ma altri potrebbe ragionevolmente pensare che noi dobbiamo anche nella concezione del poema dantesco ricercare quelle leggi di una gestazione lenta e faticosa, che la scienza viene ogni giorno più discovrendo nelle manifestazioni della natura. E questo anzi fu da molti indagato e con risultati diversi e spesso discordi. Io vorrei qui riprendere la questione e venire determinando alcune fasi della concezione dantesca, quali si possono venir rintracciando nelle opere che precedettero la composizione del poema o che dai più si crede l'abbiano preceduto. Studierò la così detta genesi « interna » del poema, trascurando la genesi « esterna », quella cioè che indaga gli elementi diversi che da diverse parti nel poema confluirono e insieme si fusero. A tale scopo sottoporrò a un breve esame il primo sonetto, le due canzoni *Donne ch'avete intelletto d'amore* e *Donna pietosa e di novella etate*, l'ultimo sonetto e l'ultimo capitolo della *Vita Nuova*,[3] e ricercherò nel *Convivio* le traccie che del gran disegno v'impresse il poeta, o i nuovi elementi onde la concezione s'era venuta arricchendo.

I.

Dante, che sino dalla fanciullezza ama una giovine sua concittadina, pervenuto all'età di diciott'anni, avendola una volta incontrata in mezzo a due donne gentili, è da lei salutato « molto virtuosamente », tanto che a lui pare allora di « vedere tutti li termini de la beatitudine ». Partitosi « come inebriato » dalle genti, e ritiratosi « al solingo luogo » d'una sua camera si fa a pensare di lei; quando, preso da « soavissimo sonno », gli

appare «una meravigliosa visione». Svegliatosi, delibera di descriverla in un sonetto, che dirige a tutti gli amanti, e che invia « a quelli li quali erano famosi trovatori in quel tempo », affinchè giudichino della sua visione e gliene spieghino il senso riposto. Mi si consenta di riferire il sonetto. [4]

A ciascun'alma presa e gentil core
nel cui cospetto ven lo dir presente,
a ciò che mi rescriva in su' parvente,
salute in lor segnor, ciò è Amore.

Già eran quasi che atterzate l'ore
del tempo che onne stella n'è lucente;
quando m'apparve Amor subitamente
cui essenza membrar mi dà orrore.

Allegro mi sembrava Amor tenendo
meo cose in mano, e ne le bracci'avea
madonna, involta 'n un drappo dormendo;

poi la svegliava, d'esto core ardendo
lei paventosa umilmente pascea:
appresso gir ne lo vedea piangendo.

Troppe parole dovrei spendere se volessi passare in rassegna le diverse interpretazioni che critici e commentatori diedero di questo sonetto. Il numero loro e la disparità dei giudizi sono però giustificati dal fatto che con questo componimento s'inizia la produzione poetica dell'Alighieri, ed esso sembra veramente contenere qualcosa che nella mente del giovane autore ancora confusamente si agitava e prese forma e consistenza più tardi. Vero è che quando Dante si fece a dettare la prosa della *Vita Nuova* il significato della visione era divenuto « manifestissimo a li più semplici », ma è anche innegabile che semplicissimi dovremmo essere

detti noi, pei quali le tenebre sono ancora quanto mai dense. Tuttavia a me pare che chi sappia sottrarsi alla suggestione che su di noi sempre esercita un' opinione inveterata, o dimenticare per un momento la produzione poetica posteriore di Dante, e riportarsi a quegli anni giovanili in cui egli primamente manifestò le sue impressioni del mondo esteriore o i sentimenti dell'animo suo, potrà non difficilmente comprendere e l'occasione e il vero senso del sonetto dantesco.

Fra gli ultimi che si occuparono dell'argomento, ha scritto un buon articolo il prof. Giovanni Melodia,[5] col quale mi pare che si debba non di rado andare d'accordo. Con parecchi altri suoi predecessori egli sostiene che nessun presentimento esiste nel nostro sonetto della morte di Beatrice. Presagio di morte vi scorse l'amico Guido Cavalcanti nel suo sonetto di risposta:

> Di voi lo core ne portò veggiendo
> che vostra donna la morte chedea:
> nodrila d'esto cor di ciò temendo;

ma Dante comprese anche Guido fra coloro che non avevano veduto « lo verace giudicio ».[6] Osserva il Melodia che non pare naturale « che l'uomo, giusto sul nascere dell'amore, pensi che l'oggetto del cuor suo deve morire »; che « se mai » sarà condotto a pensare che morrà egli, a causa delle pene e degli affanni che prevede gravi e insopportabili sin da principio »; che la pallidezza di Beatrice non si deve intendere come derivante da malattia o gracilità, ma spiegarsi col *tinctus viola pallor amantium* di Orazio; e che chi voglia ammettere che « il poeta nell'andata di Beatrice al cielo ne presentisse la morte », deve riflettere che « Beatrice non parte sola, bensì in un con Amore; anzi è questi che

la conduce seco, epperò bisognerebbe concedere un fatto assurdo, che, cioè, morta colei, sarebbe spenta nel cuore del giovane poeta anche la fiamma della passione ». Contro il presagio di morte parlano anche i sonetti III e IV, dove la morte è detta « villana », mentre è chiamata « gentile » nel cap. XXIII, in cui chiaramente, per la prima volta, Dante esprime il timore che Beatrice abbia a morire. Né presagio di morte deve scorgersi nella prima canzone (e di questo fra breve), e solamente dopo, non prima della visione della dolorosa infermità (cap. XXIII) « il poeta ha il desiderio di morire anch'egli, chiamando dolcissima la morte ». Dante per giungere a dire che « di necessità conviene che la gentilissima Beatrice si muoia » deve in se stesso sperimentare che la vita umana è debole e caduca e fugace; allora soltanto dinanzi al dubbio atroce che subitaneo e nuovo sorge nell'animo suo, egli si dispera e freme e vaneggia, mentre più calmo è rimasto ogni volta che ha parlato di morte di altre persone. La sua malattia, il timore di morire, gli fa nascere il pensiero che anche Beatrice un giorno morrà, e « se a tale conclusione non è venuto quando morì o l'amica o il padre di lei, abbiamo una prova di più per affermare che egli facendo quel ragionamento, poneva attenzione per la prima volta a ciò che finora gli era passato inosservato ».

Quale è dunque il significato del sonetto? Escluso il presagio o presentimento di morte, assume apparenza di verosimiglianza un'ipotesi del Todeschini, espressa anche dal Bonghi, poi rinnovata da E. Lamma, che cioè nel sonetto si alluda al matrimonio di Beatrice. Se supponiamo, scrive quest'ultimo [7] « che il matrimonio di Beatrice avvenisse nel 1283, il primo sonetto della *Vita Nuova* ci sembrerà alquanto più chiaro. Se Beatrice, sposa al De Bardi, amava Dante, nonostante che i vin-

coli di moglie glielo vietassero, è spiegato poichè Amore l'avesse colta addormentata, cioè in un momento in cui la sua ragione non poteva illuminarla, e mostrarle se non la colpa, almeno il male che ella faceva concedendo questo amore al poeta . . . E così si spiega perchè Amore fosse allegro prima, quando cioè si sforzava di far mangiare a Beatrice il cuore di Dante, perchè è di sua natuna e si compiace quando può istigare il suo fuoco. . . ., ma piangeva allontanandosi da lei perchè l'aveva costretta ad amare quando altri vincoli non glielo permettevano, quasi, *come disse Cino,* commiserando la donna che anche non volendo doveva pure amare. . . *Il verace giudizio. . . è ora manifesto alli più semplici* perchè la *Vita Nuova* fu divulgata nel 1300, quando cioè quegli amori cominciarono ad esser noti, e Dante nel Convito dava ad intendere che Beatrice era la figlia *bellissima dell' Imperatore dell' universo* ».

Questa interpretazione, che tempo addietro non era dispiaciuta al D'Ancona [9] e al Del Lungo,[10] non andò invece a genio al Melodia, il quale giustamente osservò al Lamma che se la vera colpa di Beatrice consiste nel mangiare il cuore di Dante, questo « ella fa quando è già sveglia, epperò non può essere che nell'imagine della donna addormentata sia rappresentata la donna che non pensava, nè poteva pensare ». D'altro canto il pianto di Amore per Beatrice che, maritata, era da lui indotta ad amare altro uomo dal marito, non si giustifica colle idee del tempo. « Solo allora potrebbe giudicarsi difficile la situazione di Beatrice, epperò tale da muovere a pietà, quando il duecento non avesse ancor consentito il più caldo affetto platonico, o quando il giovane poeta avesse mostrato alcuna volta di nutrire per lei un pensiero men che nobile ».

Perciò propone il Melodia una sua interpretazione,

che è la seguente. L'Amore che apparve a Dante « dentro una nebula di color di fuoco » e di « pauroso aspetto », significa che « la passione divampò ardentissima nel cuore di lui, e tale da dovergli essere fonte di gravi pene »; Beatrice dorme perchè non conosce l'amore di Dante; è « nuda, salvo che involta in un drappo sanguigno leggermente » perchè « è ancora col velo della verginità, pura, ingenua »; e se Amore la risveglia « vuol dire che questa viene a conoscere che Dante l'ama », e il cibarsi che ella fa dubitosamente del cuore di Dante indica che corrispose al poeta, non senza però « la ritrosìa naturale alle giovinette gentili », o non senza timore, perchè forse già si trattava di sposarla a Simone de' Bardi. E l'Amore che alla fine raccoglie questa donna nelle sue braccia e se ne va verso il cielo, vuol dire che divenuta Beatrice moglie di Simone, « non poteva per Dante esser più oggetto d'amore, se non platonico, celeste », e perciò Amore « come prima era allegro, ora piange le pene del suo povero fedele »; il quale « sostenea sì grande angoscia, non perchè avesse, per natura, il cuore alieno dalle gioie dell'amor platonico; ma perchè, giovane com'era ed uomo al par degli altri, avrà potuto pensare di far sua davvero Beatrice; e, se vogliamo attenerci di più alla lettera, perchè, andandosene quella in cielo con Amore, finiva per lui la dolce visione, nella quale aveva potuto ammirare la donna della salute ».

Ma neppure questa interpretazione del Melodia mi pare interamente accettabile. E non tanto perchè essa sembra convenire con quella che già ai tempi di Dante aveva dato nel suo sonetto di risposta Cino da Pistoia o Terino da Castelfiorentino,[11] quanto per altre ragioni. Anche il Melodia crede nell'ascensione di Amore e Beatrice al cielo. Troppo facilmente, nè egli è solo, di-

mentica quello che già era stato rilevato dal Todeschini, che cioè non bisogna confondere nella *Vita Nuova* la prosa colla poesia. L' ultimo verso del sonetto: « E appresso gir ne lo vedea piangendo », altro non significa se non che Amore, dopo aver pasciuta la donna del cuore di Dante, se ne partì piangendo ». L'ascensione al cielo è un'aggiunta fatta dal poeta nella prosa, che egli dettò quando Beatrice era già morta, e già egli l'aveva intravveduta o immaginata fra gli angeli. Avvezzo a stabilire sempre, ove gli fosse possibile, una rigorosa corrispondenza o simmetria fra le diverse parti di ogni sua opera d' arte, volle Dante, a mio avviso, senza dubbio far sì che il primo sonetto del suo libro trovasse un riscontro e un conforto nell'ultimo; di questo anzi doveva riuscire come un'anticipazione; e l'ultimo alla sua volta il compimento, la necessaria conseguenza del primo. E perciò anche nell' ultimo sonetto attori sono Dante, Amore e Beatrice. Noi non possiamo dimostrare che il poeta abbia rifatte o anche ritoccate le sue rime giovanili nell' inchiuderle nel suo « libello »; anzi, tutto fa ritenere il contrario. Perciò volendo egli rispettare nella sua integrità il primo sonetto, che del resto aveva già divulgato fra le genti, si valse della prosa per aggiungere un particolare che al contenuto dei versi non contraddiceva, e che nel tempo stesso gli faceva conseguire la desiderata simmetria e corrispondenza.[12] Non contraddizione vera e propria dunque fra la prosa e le rime della *Vita Nuova*, ma nella prosa alcune frasi, alcuni concetti, di cui troveremo altri esempi, e che chiaramente dimostrano che l'autore era pervaso, quando la veniva dettando, da sentimenti e da pensieri che non erano precisamente i medesimi di quelli che aveva espressi in altri momenti nelle rime.[13] Poeta eminentemente soggettivo, Dante si era proposto, rac-

cogliendo e commentando queste rime, di fare opera soggettiva. Fu più volte a ragione osservato [14] che la *Vita Nuova* non è la storia completa della giovinezza di Dante; che essa non riproduce integro e fedele lo stato psicologico di tutti i suoi giovani anni, ma sopratutto rispecchia il momento in cui ne dettava la prosa. Affinchè un canzoniere possa dirsi rinchiudere tutta l'anima, tutta la vita interiore di un poeta, si conviene che esso tutte comprenda le rime, cronologicamente ordinate, che il poeta è venuto dettando nei diversi momenti della sua esistenza, o di un periodo di essa. Ma la *Vita Nuova* altro non è se non una scelta di quelle rime che il raccoglitore sentiva meglio rispondere al suo sentimento nel tempo in cui le riunì e le commentò nella prosa; tempo di angoscia, di dolore, di pianto. Perciò non direi che Dante « per tutto il tempo che Beatrice rimase quaggiù visse come sognando »,[15] perchè anch'egli ha senza dubbio riso e pianto, vegliato e sognato; anch'egli ha preso parte alla vita festosa della gioventù dei suoi tempi.[16] E se Beatrice non fosse morta, ed egli avesse potuto a lungo contemplarla balda e fiorente, avrebbe potuto comporre un « libello » d'indole affatto diversa, in cui avrebbe fatto luogo a rime liete, o mondane. Certo allora non avrebbe escluso dalla sua raccolta il sonetto: *Guido, vorrei che tu e Lapo ed io,* e forse neppure il serventese delle sessanta belle donne fiorentine. Ma la morte di Beatrice fece sì che come un presentimento di morte aleggiasse per tutto il libro, anche nella parte che canta Beatrice vivente, e tale presentimento venne il poeta insinuando nella prosa; esso però non esiste nelle poesie se non quando, come avviene in un caso, sia chiaramente espresso.

Nessuno, neppure Cino, o altri per lui, intese il vero significato del sonetto, perchè intendere si doveva che

le lagrime di Amore erano sparse sulla futura infelicità non della donna, ma del poeta, che dell'amore di lei era sollecitatore, e, come ogni amante sincero, destinato a quelle pene che non vanno mai disgiunte da vera passione. Dante non ignorava la natura, la *essenza* di Amore, e il solo membrarla gli dà orrore. Non la ignorava o per esperienza o per letture fatte, e tale « essenza » è ciò che apre la via alla retta intelligenza del sonetto. Che qui si tratti dell'aspetto di Amore nel momento della visione, come parrebbe voler fare intendere la prosa, non mi pare si possa ammettere, perchè al contrario Amore si mostra sorridente, umile, pietoso e piangente. Ad ogni modo l'« orrore » si dovrebbe riferire al pianto di Amore e ai tormenti che al poeta questo pianto presagiva. Perciò non è forse necessario il ricorrere, per ispiegare il sonetto, al matrimonio di Beatrice, anche perchè il matrimonio non era contrario all'amor trovadorico. Anch' io son persuaso che ogni poesia di Dante è poesia di occasione, intesa questa parola nel suo significato migliore; e che perciò qualche fatto reale ha molto probabilmente ispirato il sonetto.

Ma anche con altri fatti reali esso si può veramente spiegare. E, anzitutto, un' apparizione vera e propria del dio d'Amore può aver dato il primo incitamento al poeta. Non inarchi stupefatto le ciglia il lettore, e rilegga meco un passo della *Cronaca* di Giovanni Villani. Il sonetto fu scritto nel 1283, e sotto quell'anno il cronista registra che nel mese di giugno « per la festa di San Giovanni, essendo la città di Firenze in felice e buono stato di riposo, e tranquillo e pacifico stato, e utile per li mercatanti e artefici, e massimamente per gli guelfi che signoreggiavano la terra, si fece nella contrada di Santa Felicita oltrarno, onde furono capo e cominciatori quegli della casa de' Rossi con loro vi-

cinanze, una compagnia e brigate di mille uomini o più, tutti vestiti di robe bianche *con uno signore detto dell'Amore*. Per la qual brigata non s'intendea se non in giuochi e in sollazzi e in balli di dame e cavalieri e di altri popolani, andando per la terra con trombe e diversi stormenti in gioia e allegrezza, e stando in conviti insieme, in desinari e in cene. *La quale corte durò presso a due mesi, e fu la più nobile e nominata che mai fosse nella città di Firenze o in Toscana; alla quale vennero di diverse parti molti gentili uomini di corte e giocolari*, e tutti furono ricevuti e provveduti onorevolmente. E nota, che ne' detti tempi la città di Firenze e' suoi cittadini fu nel più felice stato che mai fosse, e durò insino agli anni 1284, che si cominciò la divisione tra 'l popolo e' grandi, appresso tra' bianchi e' neri. Ne' detti tempi avea in Firenze da trecento cavalieri di corredo e molte brigate di cavalieri e di donzelli, che sera e mattina mettevano tavola con molti uomini di corte, donando per le pasque molte robe vaie, *onde di Lombardia e di tutta Italia traeano a Firenze i buffoni e uomini di corte,* e erano bene veduti, e non passava niuno forestiere, persona nominata o d'onore, che a gara erano fatti invitare dalle dette brigate, e accompagnati a cavallo per la città e di fuori, come avesse bisogno ».[17]

So bene che Dante poteva intorno alla personificazione di Amore consultare tutta una letteratura,[18] ma poichè egli, a mio credere, non s'ispirò mai nelle sue poetiche concezioni, alle sole letture, nulla di più probabile che quella figura d'Amore che per due mesi percorse con grande schiamazzo le vie di Firenze e che probabilmente fu allora glorificata in tutte le guise, predisponesse la sua mente giovanile a darle quella importanza che essa ha non solo nel primo sonetto, ma

in tutta la *Vita Nuova*. Nè ad un puro capriccio io vorrei attribuire il particolare del cuore mangiato, sebbene di cuori strappati dal petto e di cuori mangiati offrano sovente sanguinoso spettacolo le due letterature di Francia.[19] Certamente quegli « uomini di corte », quei « giocolari », quei « buffoni », che « di Lombardia e di tutta Italia » trassero in quell'anno in Firenze hanno più volte cantato le paurose avventure toccate agli amanti infelici, e forse più d' uno ripetè il lamento di Sordello, che il cuore del prode Blacas voleva fosse distribuito fra i principi neghittosi del tempo. E a Firenze aveva vissuto, ed era di recente scesa nel sepolcro, Cunizza da Romano; Cunizza che forse in casa dei Cavalcanti tenne sulle ginocchia il fanciulletto Dante Alighieri; [20] quel Dante che un giorno doveva cantare e Cunizza e Sordello. Infelici dunque gli amanti che precedettero Dante, e perciò anche questi infelice, donde il pianto di Amore. Ma non l'ascensione di questo al cielo, non il presentimento di morte della donna amata, non la visione di alcuno dei regni dall'oltretomba dobbiamo scorgere nel nostro sonetto, ma solamente l'amore del poeta che per la prima volta divien manifesto alla donna sua ed è da lei timorosamente accettato, e il presagio di tutti i tormenti che dovevano straziare il cuore di lui, ed ai quali chiaramente alluderà toccando delle aspre sue lotte interiori (capp. XIII e XVI), e delle molte sue sconfitte (cap. XVIII). Che il pianto di Amore significhi che Beatrice, divenuta moglie « non poteva per Dante esser più oggetto d'amore se non platonico, celeste », non mi sembra si possa affermare da chi consideri le teorie amorose del tempo e la natura dei sentimenti del poeta per la sua donna. E non perchè questi siano sempre stati purissimi (di che ora non voglio discorrere), ma perchè tali doveva dirli e farli credere

Dante quando Beatrice fu morta e prese a compilare il suo libretto. E se un amore sensuale fosse stato « lo verace giudicio » del suo sogno, io non comprendo come tutti l'avrebbero potuto sapere; certo tuttavia si è che il poeta non avrebbe a tale interpretazione o opinione prestato il suffragio del suo implicito consentimento affermando che il vero significato era divenuto « manifestissimo a li più semplici ».

II.

Dante, per non iscoprire alle genti il suo amore per Beatrice, si era posto a corteggiare, senza troppi riguardi, una gentildonna fiorentina, la quale pare non fosse molto ritrosa. Figurarsi le dicerie del mondo! Il poeta condusse sì incautamente la cosa che « troppa gente ne ragionava oltre li termini della cortesia », il che « molte volte *gli* pesava duramente ». Alle male lingue che non mancano mai, e che furono sempre la disperazione del-l' innamorati, poeti e non poeti, non parve vero di poterne informar Beatrice, la quale avendo una volta incontrato per via l'amante infedele gli « negò lo suo dolcissimo salutare ». Che dovea fare l'infelice poeta? Poichè la sua donna gli negava il saluto « che era fine di tutti li *suoi* desideri », e nel quale « dimorava la *sua* beatitudine », deliberò di darsi conforto tessendo le lodi di lei, e si propose « di prendere per matera del *suo* parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima ». E gli avvenne che, camminando un giorno solo per la campagna, la sua lingua « parlò quasi come per sé stessa mossa e disse: *Donne ch' avete intelletto d'amore* ». Poco dopo il poeta cominciò con questo verso una canzone che ha una pagina gloriosa nella storia della

poesia italiana, e della quale è opportuno il trascrivere qui la seconda stanza:

> Angelo clama il divino intelletto
> e dice: « Sire, nel mondo si vede
> maraviglia ne l'atto, che procede
> d'un'anima, che 'nfin quassú risplende ».
> Lo cielo, che non ha altro difetto
> che d'aver lei, al suo Segnor la chiede,
> e ciascun santo ne grida merzede.
> Sola pietà nostra parte difende;
> ché parla dio, che di madonna intende:
> « Diletti miei, or sofferite in pace,
> che vostra speme sia quanto mi piace
> là, dov'è alcun che perder lei s'attende
> e che dirà ne lo inferno: — o malnati,
> io vidi la speranza de' beati. — » [21]

In queste strofe, e precisamente nei tre ultimi versi, la più parte dei commentatori e dei critici ha creduto di scorgere il « primo accenno alla *Divina Commedia* », i primi germi del grande poema; altri diversamente opinarono, e di questi e di quelli, poiché la storia completa della notevole controversia ancor non fu fatta, dirò brevemente qualcosa, prima di esaminare una interpretazione la quale si discosta, almeno in alcuni particolari, da tutte le altre.

Fu primo, o dei primi, Gian Jacopo Dionisi ad argomentare che l'idea della *Divina Commedia* era già sorta nella mente di Dante, quando ei dettò la canzone: *Donne ch'avete;* e tale opinione fu accolta da gran numero di dantisti. Le fecero buon viso il Tommaseo,[22] il Balbo,[23] il Fraticelli,[24] il Giuliani,[25] il Carducci,[26] un tempo il Bartoli,[27] e il Gaspary [28]. Molti altri però furono di avviso diverso. Il Rossetti [29] trasse dai due ul-

timi versi della stanza citata un argomento contro la storicità della *Vita Nuova;* il Todeschini [30] volle vincere le difficoltà che la intelligenza della stanza presenta col supporre che Dante la inserí nella canzone alcuni anni dopo averla composta, cioè dopo la morte di Beatrice, o che per lo meno i due ultimi versi furono scritti « certamente dopo quella visione o fantasia di cui è parlato nella conchiusione della *V. N.* ». Questa ipotesi fu accettata dal Wegele, che la mantenne tanto nella prima quanto nella seconda edizione della sua vita di Dante [31], e più tardi dal Bartoli [32], che se ne valse per oppugnare la storicità del « libello » dantesco. Essa però fu con buone ragioni confutata dal D'Ancona [33], che giustamente osservò esserci la canzone pervenuta in tutti i manoscritti nello stato presente, non escluso il libro memoriale bolognese, appartenente al 1292, dove la trascrisse il notaio Pietro Allegranza [34]. Secondo il D'Ancona, la nostra stanza contiene non l'accenno ad un pellegrinaggio di Dante all'inferno, ma ad una vera e propria dannazione del poeta, sentenziata nelle sue parole da Dio. « Dante, scrive l'illustre critico, potrà vantarsi di aver egli solo fra gli uomini visto e conosciuto in terra colei ch'è *speme,* speranza de' giusti . . . . A Beatrice la gloria del Paradiso, a lui la dimora dei dannati, pur consolata da questo vanto, di aver veduta viva e amata in terra Beatrice, la *speranzà dei beati* ». In quei versi perciò il D'Ancona non scorge nessun accenno alla *Divina Commedia,* e neppure a una visione qualsiasi o a un disegno di un qualunque poema. E questo modo di vedere fu, ma solo in parte, anche quello del Witte [35], il quale escluse da que' versi ogni idea del pellegrinaggio infernale di Dante, mentre il Casini [36] aderí interamente al D'Ancona. La cui opinione, per quel che riguarda la dannazione di Dante, fu abilmente

confutata dal Colagrosso [37], che alla sua volta vide nei versi un'allusione al poema. E così pensò lo Scartazzini [38], non senza però supporre che Dante nel mettere insieme il suo libretto potè « aver rifatte, o ripulite, o ritoccate le poesie che vi comprese ». La quale supposizione piacque allo Scherillo [39], che dopo avere combattuta l'ipotesi timidamente messa innanzi dal Witte che l'« inferno » di cui parla Dio altro non possa essere che la terra considerata come luogo di dolore e di dannazione, congetturò, basandosi sulla lezione lacunosa e mancante degli ultimi due versi della stanza offertaci dalla trascrizione bolognese summentovata, che quei due versi potrebbero essere stati « sostituiti ad altri due, dopo la visione finale, intorno cioè al 1292 ». « Sarebbe questo, soggiunge egli, un esempio anticipato di quelle profezie fittizie, o per così dire *a posteriori*, di cui poi ce n'è tante nella *Commedia* appunto ». E anche lo Scherillo è d'avviso che Dante, sia nei due ultimi versi della stanza, come anche nella visione finale della *Vita Nuova*, annunzi un viaggio all'inferno. Ma a lui fece giustamente osservare il Barbi, che all'ipotesi di una sostituzione di versi si oppone, come già ebbe a dire il D'Ancona, la concordanza di tutti i manoscritti in cui la canzone si legge ; e anche nel resto il Barbi si attiene alla interpretazione del professore pisano e ammette che Dio pronunci la dannazione di Dante [40]. Della spinosa questione discorse il Rajna [41], il quale non solo vide nella stanza « il deliberato proposito » della Commedia, ma già nel primo sonetto della *Vita Nuova* ne scorse « come un primo presagio ». « Gli sforzi fatti, egli scrive, per cercarvi altra cosa, riescono, per quanto vengano da intelletti vigorosi, vani del tutto » [42]. Dell'argomento non volle invece occuparsi, e forse a torto, il Leynardi [43], sebbene da alcune parti e più dall' insieme del suo libro

erudito debba dedursi essere egli fra i dissidenti. Ai quali si oppone esplicitamente il D'Ovidio [44] secondo cui « il proposito espresso nella celebre canzone.... accenna ad un poema che fosse sopratutto un *Inferno,* secondo l'esempio di Virgilio, e di parecchi dei visionisti cristiani, e nel quale l'amore entra solo di sbieco.... Un sesto dell'*Eneide* cristianizzato adunque era forse ciò che Dante allora ambiva di fare »; mentre all'opinione del D'Ancona è ritornato il Salvadori [45], pel quale « nella canzone in lode di Beatrice Dante si rappresenta come un condannato all'inferno di fronte a lei che è speranza de' beati ». Una interpretazione in parte diversa mise innanzi F. Zamboni [46], pel quale i versi tanto tormentati ritraggono semplicemente la preoccupazione continua dell'inferno, che incombeva sugli spiriti medievali. Questa « idea dell'inferno, scrive il critico, scaturiva naturalmente allora più che mai: e ciò rileva bene nella canzone che Dante si fa ricordare nel XXIV canto del Purgatorio.... ». Quei versi: « E che dirà, ecc. », a me non sembra che essi per sé vogliano dire soltanto che Dante già avesse pensato alla prima cantica, come altri avvisò. Ma que' pensieri anche sono espressi nel linguaggio dei tempi: cioè questa infernale fiammeggiante fornace sempre spalancata, cui il Santuffizio ribadiva nella immagine coi suoi roghi e con le altre pene orribili, cui porgeva per saggio di quel regno ai fedeli qui in terra, era figura, era modo di dire vivo sulle bocche di tutti ». Fra gli ultimi scese nell'arringo il Mazzoni in uno scritto che, ad onta della sua brevità, è molto notevole, e che s'intitola: *Il primo accenno alla Divina Commedia?* [47] In esso l'autore, prendendo le mosse dalle osservazioni del Barbi, tenta una via in parte inesplorata; una via che si dilunga da quelle finora battute molto piú di quello che a prima vista non paia, e che

a me sembra essere la sola buona, « la diritta via ». Però, se non erro, egli ebbe forse a percorrerla quasi frettoloso di giungere presto alla meta, come a porto tranquillo e sicuro [48]. Nelle pagine che seguono io mi propongo di rifare la via ch'egli ha aperto, sostando più spesso, e girando intorno con maggiore insistenza lo sguardo, nella fiducia di avere a scorgere qualcosa che è a lui rimasta inosservata.

Le difficoltà che la interpretazione della stanza riportata più sopra presenta, si risolverebbero assai facilmente quando si riuscisse a spiegare il senso del terzo ultimo verso:

la ov'è alcun che perder lei s'attende.

A chi si riferisce l'*alcun?* Che cosa significa *perdere?* Come si deve tradurre il verbo *s' attende?* Fino a qui i critici non avevano mostrato ombra di dubbio: chi « s'attende » di « perdere » Beatrice è certamente « Dante ». Ora il Mazzoni si scosta da tutti e interpreta: « Dove più d' uno, vedendola, pensa, come voi, che quella è cosa di cielo, scesa dal cielo, tra gli uomini a mostrare un miracolo, e si aspetta di averla a perdere, sempre che paragona sè con lei; chè veramente più d' uno di quelli che l' han vista andrà poi all' inferno ». Qui dunque *alcuno* è interpretato come *qualcuno*, *più di uno*, *alcuni;* e di siffatto uso gli esempi sovrabbondano. Ma, si domanda, chi sono costoro ai quali Dante fa inesorabilmente predire da Dio le pene infernali? Ben vide il Mazzoni, e prima di lui anche il Colagrosso,[49] che la risposta che Dio dà ai Beati ha un complemento necessario, anzi una vera e propria continuazione nella stanza che segue, il cui primo verso riprende il concetto della seconda, e forma come un

addentellato fra ambedue. In questa terza strofe noi troviamo in certa guisa come un commento che lo stesso poeta fa alla risposta divina; essa deve perciò contenere la soluzione del problema che ci preoccupa; rileggiamola insieme:

> Madonna è desiata in sommo cielo:
> or voi' di sua virtù farvi sapere.
> Dico: qual vuol gentil donna parere
> vada con lei; ché quando va per via,
> gitta nei cor villani Amore un gelo,
> per che ogne lor pensero agghiaccia e pére,
> e qual soffrisse di starla a vedere
> diverría nobil cosa, o si morría:
> e quando trova alcun che degno sia
> di veder lei, quei prova sua vertute;
> ché li avvien ciò che li dona salute,
> e sí l'umilia, ch'ogni offesa oblía.
> Ancor l'ha dio per maggior grazia dato,
> che non può mal finir chi l'ha parlato.

Dunque non possono « mal finire » cioè andare alla perdizione eterna, coloro che hanno parlato con Beatrice, e Dante è fra essi. Come mai Dante, si domanda il Mazzoni, « dopo essersi fatto nientemeno che da Dio profetizzare, che è come dire sentenziare, l'inferno, ecco che non più oltre di dieci versi si sarebbe quasi riconsacrato nella *salute* portagli da Beatrice, da lei cui Dio medesimo concesse di salvare quanti mai le parlarono »? L'*alcuno* deve quindi riferirsi a coloro che avevano solamente *veduta* Beatrice, poichè pel poeta « altro è *vedere,* altro è *parlare* »; e « anche rispetto a sè, Dante distingue la prima volta che *vide* Beatrice, da quella in cui essa per la prima volta gli *parlò,* e si studia di porre i due fatti in relazione col mistico Nove ». « Chi

sa quanti, esclama il Mazzoni, anche di quelli che avevano *vista* Beatrice, saranno dovuti andare all'inferno, secondo il giudizio de' loro contemporanei, se non si vuol dire secondo il giudizio di Dio »!

La distinzione che qui fa l'acuto professore fiorentino sembra e fu detta « sottile »;[50] ma se un difetto essa ha a' miei occhi, è appunto quello di non essere abbastanza sottile.[51] Innanzi tutto conviene premettere che nessuno fra gli studiosi di Dante ha ragione di accusare altri di sottigliezza: chi si sente senza peccato, scagli la prima pietra! In secondo luogo, non è Dante stesso che ci consiglia ad essere sottili? Chi più sottile di lui? Di fatto, proprio nel caso nostro, e a questo il Mazzoni non ha badato, nelle *divisioni* che il poeta fa seguire alla canzone (ch' ei stesso riconosce oscura !) scrive di volerla dividere *più artificiosamente* che l'altre cose di sopra »; e dopo averla scissa in più parti e sottoparti, quasi non pago, soggiunge: « Dico bene che a *più aprire lo'ntendimento* di questa canzone si converrebbe usare di *più minute* divisioni; ma tuttavia chi non è di tanto ingegno che per queste che son fatte la possa intendere, a me non dispiace se la mi lascia stare ».[52] Spetta dunque ai commentatori il fare queste *più minute* divisioni, e perciò io dico che chi fissi lo sguardo nella terza strofe, nella quale il poeta si propone di dire alquante delle « virtudi effettive » che procedeano dall'anima di Beatrice, facilmente vi discerne indicate tre sorta di persone: — quelle che avendo da natura sortito « cuore villano » non possono dalla vista di lei derivare nessun giovamento, ed esse non « soffrendo di starla a vedere » devono fuggirla o morire; — quelle che mostrandosi disposte a mirarla, sono perfettibili e perciò ne provano la virtù e ne ottengono « salute » (non il saluto); — e infine coloro che aven-

dole parlato (saluto) son certi di non avere, per concessione divina (« ancor l'ha Dio per maggior grazia dato »), a miseramente finire.[53] Secondo la interpretazione del Mazzoni, meno queste ultime persone, tutte le altre possono, un giorno o l'altro, essere da Dio dannate all'inferno; anche quelle « donne e donzelle amorose », anche quegli uomini « cortesi » a cui la canzone è rivolta ed inviata.[54] Alcuno (e perciò anche alcuni) di costoro, giunto alle pene infernali « avrà tra' suoi compagni di dannazione un qualche conforto nel rammentare d'avere in terra goduto quasi un saggio del Paradiso, e trarrà alcuna gloria dal poter dire vantandosi: Eccomi come voi nei tormenti; ma io almeno, prima di piombare qui ho visto in terra quella ch'era desiderata perfino dai beati, e chiesta a loro da Dio. »

Magro conforto invero, esclamerà qui più d'un lettore, e discorso non verosimile, se vogliamo prestar fede al poeta quando ne dirà, alcuni anni più tardi, non esservi « maggior dolore Che ricordarsi del tempo felice Nella miseria ». Non avrebbero anzi gli altri dannati avuto ragione di farsi beffe di costui, che pur essendo stato « degno di veder Beatrice », colei che « fu sempre distruggitrice di tutti i vizii e reina de le virtudi », non aveva saputo trarne nessun giovamento morale? Non avrebbero essi avuto alcuna gloria di lui? Non dunque coloro che anche soltanto « soffrendo » di stare a veder Beatrice « divenivano nobile cosa » potevano essere, nel pensiero di Dante, predestinati all'inferno. « Resta se dividendo bene stimo », che le parole divine devono riferirsi a coloro che, non potendo soffrire la vista di Beatrice, dovranno morire senza prima essere divenuti « nobile cosa ». A torto fu trascurato che Dante, nelle pagine della *Vita Nuova*, distingue con cura paziente la « gente villana » dalla « cortese ». Congedando la

nostra canzone, ei le consiglia di « non restare ove sia gente villana », e nel proemio ad essa ci avverte che parlerà « non ad ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili e che non sono pure femmine ». E quando, per compiacere a un amico ei detterà un sonetto, si rivolgerà ai « cor gentili » (cap. XXXII); e nella canzone: *Gli occhi dolenti per pietà del core* (cap. XXXI) non ci ha forse lasciato il poeta un vero commento, anzi un compimento alla canzone che ora ci occupa? Beatrice è morta; essa è « ita in alto cielo Nel reame ove gli angeli hanno pace »; la sua umiltà « passò li cieli con tanta vertude », che il desiderio dei beati è divenuto « dolce disire » anche di Dio, il quale ha deliberato di chiamarla presso di sè. E se quando essa era in vita, i « cor villani » non potevano sofferirne l'aspetto, è ben naturale che alla morte della « gentilissima » fra le donne, essi non si commuovano.[55] Non resta per me nessun dubbio che coloro ai quali Dante fa da Dio decretare l'inferno sono i malvagi e i disdegnosi, che o non sanno ravvedersi, o non sanno commuoversi dinanzi a colei che il cielo mandò sulla terra « a miracol mostrare ». Costoro sono destinati al luogo di pena dove diranno di aver veduto un tanto miracolo, ma non per « gloriarsene » (ecco il verbo usato a torto dai commentatori, ma non dal poeta), sì per attestare una volta di più la infinita misericordia divina, che per la salute degli uomini compiè un altro prodigio, inviando fra loro Beatrice (« e venne in terra per nostra salute »); e sì per rammaricarsi di comprendere troppo tardi il beneficio perduto, o, come vuole il Giuliani, « per farne loro tormento di desiderio ». Ricordiamoci che il poeta incomincia colla nostra canzone la *loda* di Beatrice; che egli ha oramai riposto la sua beatitudine in quelle parole che lodano la donna sua;

che si è proposto « di prender materia del *suo* parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima »: il poeta vuole che il nome di Beatrice risuoni per tutto il creato, dagli abissi infernali sino alle regioni celesti.

Ma, pur troppo, io non posso cullarmi a lungo nella gioia di aver sottratto qualche anima buona all'inferno, a cui la giustizia un pochino sommaria del Mazzoni la aveva dannata. Poichè odo obbiettarmi: Se coloro cui Dio allude nella risposta ai beati sono i cuori « villani », come mai possono questi *attendersi*, *aspettarsi,* o *temere* di avere a perdere Beatrice, cui essi fuggono, o disdegnano, o non apprezzano. E anche qui io mi discosto da' miei predecessori. Il D'Ancona, per citarne uno che vale per molti, spiega (si ricordi ch'egli riferisce l'*alcuno* a Dante); « attende sempre che gli debba dal cielo esser tolta; sta sempre trepidante di doverla perdere »; e il Mazzoni (che non riferisce l'*alcuno* al poeta): « si aspetta di averla a perdere sempre che paragona sè con lei ». Costoro hanno scorto nel verbo « s'attende » un pensiero della morte di Beatrice. Per me, nulla di ciò. Il verbo s'*attende* qui significa non solo *si aspetta*, *prevede*, ma anche *comprende*, *sa*, *dovrà*. Qui *attendersi* vuol dire *aspettarsi*, ma nel significato in cui questo verbo occorre, a mo' d'esempio, nella I^a^ novella della Giorn. V^a^ del *Decamerone:* « Forte gridò: arrestatevi, calate le vele, o *voi aspettate* d'esser vinti e sommersi in mare ».[56] Chi ha cuore « villano », cioè malvagio e disdegnoso al punto che dinanzi a Beatrice sentendosi correre nelle vene un gelo di morte, non vuole sofferirne la vista, nè rispecchiarsi in lei affine di rendere sé stesso migliore, oppure muore senza ch'ella abbia su di lui « virtuosamente operato », costui « dovrà perdere » Beatrice.

Poichè qui è d' uopo fare una nuova distinzione. Non tutta la gente « villana » perderà Beatrice. Costei può virtuosamente agire anche su parte di essa: il poeta lo attesta:

> Gitta ne' cor villani Amore un gelo
> per che ogne lor pensero agghiaccia e père,
> e *qual soffrisse* di starla a vedere
> diverría nobil cosa o si morría.

Anche pei « cor villani » dunque è possibile un miglioramento; e per coloro che si adoprano a conseguirlo, e per tutti gli altri i quali avendo veduta Beatrice, possono passare dal « vederla » al « parlarle » la *Pietà* intercede presso Dio, affinchè voglia lasciare la donna su questa terra a continuare l'opera benefica, anzi redentrice, che essa ha incominciato. La Pietà « nostra parte » difende, cioè « la parte di noi che siamo quaggiù (come bene intese il Giuliani), di noi ai quali la vista della mirabile donna è cagione di virtù, porta salute ». Dante confonde sè cogli altri tutti, cui Beatrice parea dispensare « bella grazia ». Guai a colui, sembra voler dire il poeta, che di questa prolungata dimora di Beatrice fra noi non saprà derivare vantaggio; esso sarà inesorabilmente dannato all'inferno! Che, se la « Pietà » giovasse solamente ad « alcuno » e se questo alcuno fosse Dante medesimo, a che pro' la ulteriore permanenza di Beatrice sulla terra? O Dio, come più d'uno ha inteso, pronuncia la condanna di Dante all'inferno, e in tal caso, dirò collo Scherillo [57] « che cosa mulinava egli nell'abisso del suo consiglio quando domandava ai beati una dilazione al loro godimento, per concedere a quel malnato la grazia singolare di bearsi ancora alla vista della donna angelicata? E perchè questa poveretta do-

veva restare ancora nel mondo? Forse per renderne più intensa la disperazione quand' ei fosse poi precipitato all' inferno? » Oppure Dante allude ad una propria andata nell'oltretomba con relativo ritorno, e in tal caso egli poteva mettersi subito in viaggio, perchè non solo si era già beato della vista di Beatrice, ma le aveva anche parlato, sperimentando i benefici influssi della sua presenza. Ma, allora, « a che fine sarebbe il poeta sceso tra la gente perduta, prima di smarrirsi nella selva e vivente ancora la sua donna? E perchè avrebbe detto ai malnati: « Io vidi la speranza dei beati », se madonna, a dispetto degli angeli delusi, fosse stata ancor viva, così da poterla veder tutt'i giorni in casa o per le vie di Firenze? O si preparava, dacchè quella poveretta avea poco più di vent'anni, a scriverne l'orazione funebre »? [58] Non si dimentichi che una allusione alla morte prossima o lontana di Beatrice, lotta contro l'ostacolo vivacemente messo in evidenza dal Todeschini: « Considerisi che nell'ultima strofa il poeta palesa il desiderio che il suo componimento pervenga alle mani della sua donna; ma si potrebbe supporlo così pazzo ch'e' volesse inviare a lei viva il presagio del suo prossimo morire »?

Altri dunque, non Dante, dovevano portare novelle di Beatrice all'inferno. E intorno ad essi noi possiamo forse arguire qualcosa. Nessuno, ch'io sappia, ha posto mente a un singolare desiderio di Dante. Mentre del « verace giudicio » del primo sonetto, riuscito dapprima incomprensibile a tutti, egli attesta, quasi rallegrandosene o almeno senza preoccupazione di sorta, che esso era, quando dettava la prosa, « manifestissimo a li più semplici »; per ciò che riguarda la canzone *Donne ch'avete*, ei desidera invece tenerne nascosto il significato: « Dico che a *più aprire* lo 'ntendimento di questa can-

zone si converrebbe usare di più minute divisioni; ma tuttavia chi non è di tanto ingegno che per queste che fatte sono le possa intendere, *a me non dispiace se la mi lascia stare;* chè certo *io temo* d'avere a *troppi* comunicato lo suo intendimento, per queste divisioni che fatte sono, *s'elli avvenisse che molti le potessero udire* ».

Ora, io mi domando: La canzone è oscura per confessione stessa di Dante; e perchè? Coloro i quali riferiscono l' « alcuno » al poeta non trovano difficoltà di sorta; anzi tutto procede nel migliore dei modi; tutto è chiaro, è ovvio. Ragione sufficiente codesta per rifiutare la loro interpretazione. O vorranno essi dire che il poeta vuol fare un mistero del suo progettato viaggio nell'oltretomba? Ma se egli spiattella ad ogni piè sospinto e le sue visioni e i suoi disegni! Si legga il cap. III (« m' apparve una meravigliosa visione »), il cap. IX (« nella mia imaginazione apparve «), il capitolo XXIII (« mi giunse un sì forte smarrimento, che chiusi gli occhi e cominciami a travagliare sì come farnetica persona ed a imaginare »); il cap. XXIV (« un dì.... mi giunse una imaginazione d'Amore »); il capitolo XXXIX (« si levò un dì, quasi nell'ora della nona, una forte imaginazione in me »); e il cap. XLII (« appresso a questo sonetto apparve a me una mirabile visione »). E in quest'ultimo capitolo, il poeta ci tiene a far sapere che si studia quanto più può di venire a trattare degnamente della sua donna, e che a tale impresa ormai rivolgerà tutta la sua mente e la sua attività di scrittore; e sè stesso in cielo, ai piedi di Beatrice, dipinge nell'ultimo sonetto. Come poteva mostrare maggior desiderio di parlar chiaro? Il segreto di Dante non poteva dunque volgere intorno a una futura opera sua in onore di Beatrice.

In secondo luogo al poeta dorrebbe che la canzone

fosse intesa da *molti*; anzi egli « teme » di avere a *troppi* comunicato il suo intendimento. Dunque « alcuni » potevano, senza suo timore, tutto comprendere; a costoro egli avrebbe anche rivelato il mistero. E chi sono costoro? Certo le persone o alcune delle persone a cui la canzone è rivolta; vale a dire le donne che hanno intelletto d'amore, le « donne e donzelle amorose », e anche gli uomini « cortesi ». Al contrario, a chi si vuole vietata la lettura della canzone; fra qual sorta di gente non deve essere divulgata? Lo dice il poeta: essa non deve « restare ove sia gente villana », non soffermarsi con « ogni donna, ma solamente con quelle che sono gentili, *che non sono pure femmine* ». Qui sta il segreto. Dante, ben lontano dal volervi andare egli stesso, vuole invece mandare all'inferno la gente villana, in ispecie quelle male femmine, ch'ei ben conosce, che hanno osato metter male fra lui e Beatrice, dipingerlo a questa come un arnese pericoloso, far sì che ella, moglie fedele e custode gelosa della sua fama, non volesse più saperne di lui. Al povero Dante altro non rimase se non imitare l'esempio della volpe della favola, la quale non essendo giunta a cogliere l'uva, disse che non aveva avuto nessuna intenzione di mangiarla!

Ma si può questo provare? Molto facilmente, purchè senza prevenzioni indaghiamo come è nata la canzone che ora ci occupa. E sopratutto asteniamoci dalle nostre consuete esclamazioni intorno all' idealità, al simbolismo, al misticismo di Dante; non facciamone un romantico da strapazzo, non dimentichiamo ch'egli era all' occasione, come si suol dire, uomo pratico e positivo, e che non trascorse la gioventù col cervello fra le nuvole, in uno stato di perenne sonnambulismo. Dante dunque si era adoprato in tutte le guise per tenere celato alle genti il segreto del suo amore, e a tal uopo non si era

fatto scrupolo di fingere di amare due altre gentildonne, sebbene certe donne, che erano state presenti a molte sue sconfitte (cap. XVIII), avessero indovinato il suo pensiero. Frattanto Beatrice, a cagione delle male lingue che lo avevano viziosamente infamato (cap. X), gli aveva negato il saluto. E forse non a torto, perchè, come osserva il D'Ancona, « Dante era trascorso tropp'oltre » e specialmente l'aver fatto della seconda donna dello schermo « sua difesa tanto che la gente ne parlasse, e l'onor di essa fosse, come oggi direbbesi, compromesso, gettava su di lui nota viziosa d'infamia ». Poichè questi amori di Dante erano stati giudicati non troppo puri, è naturale che Beatrice giudicasse impure anche le intenzioni di lui a suo riguardo. Orbene, che cosa si propone Dante in quella che fu detta la seconda parte della *Vita Nuova?* Non altro che di liberarsi da questa taccia, di spegnere questo sospetto, di smentire i maldicenti. Da più luoghi del libro chiaramente risulta che non pochi a quei dì giudicavano sensuale l'amore di Dante anche per Beatrice; la stessa insistenza sua nel ripetere, nel protestare che il suo ultimo fine altro non era che il saluto di questa gentilissima donna basterebbe a metterci sull'avviso. A quest'uopo egli spende tutto il cap. XI, il quale termina colle parole; « *sì appare manifestamente* che ne la sua salute abitava la mia beatitudine ». E nel cap. XIX, avendo occasione di dire che la bocca è fine d'Amore, tosto soggiunge: « e acciò che quinci si *lievi ogni vizioso pensiero*, ricordisi chi ci legge, che di sopra è scritto ch 'l saluto di questa donna, lo quale era de le operazioni de la bocca sua, fue fine de li miei desideri »; dove annota l'Orlandini: « Questa scrupolosità ombrosa e quasi soverchia di essere meno che delicatamente inteso, o franteso, non apparisce nell'altro stadio della sua passione,

in cui pur narra di aver veduto, almanco per virtù di estasi, la nudità dell'amata ».[59] E le amiche di Dante, che non ignoravano che egli della immagine di queste nudità si era compiaciuto, certo non così facilmente sapevano indursi a credere che i suoi pensieri fossero ad un tratto divenuti purissimi. Ond' è, che passando egli un giorno in un luogo dove molte sue conoscenti (siamo sempre fra donne) s'erano dato convegno sulla via (cap. XVIII), ed avendolo una di esse chiamato, ei s'avvide che quelle « donne erano molte, tra le quali vi avea *certe che si rideano tra loro* ». Questo riso non pare fosse creduto molto innocente da Dante, se ancora lo ricorda dopo parecchi anni, e noi lo metteremo certo insieme col *gabbo* del cap. XIV, che a torto ha destato le meraviglie di tanti critici. Dante era un po' sospettoso; certo perchè era in difetto. E che quelle donne dal canto loro non giudicassero molto pure le intenzioni di lui verso Beatrice, si desume dalla domanda, maliziosetta anzichè no, di una di esse intorno appunto alla natura di siffatto amore. Ed avendo egli risposto essere stato il saluto il fine di tutti i suoi desideri, un gran bisbigliare nasce fra esse, indizio codesto, se non di incredulità, per lo meno di meraviglia. E quando egli manifesta loro il suo proponimento di non bearsi nell'avvenire se non nelle parole che loderanno la donna, quella stessa che prima l'aveva interrogato gli osserva: « Se tu dicessi vero, quelle parole che tu n' hai dette innotificando la tua condizione, avrestú operate con altro intendimento ». A tali detti Dante si vergogna e si parte. Egli, come ha bene inteso con tanti il Casini, richiamandosi alla memoria i sonetti dei capitoli precedenti « ha riconosciuto subito come essi siano più tosto dimostrazioni di un animo passionato e turbato, che non prova di quella serenità e di quella calma, onde

ora ripone il fine del suo amore nella lode di Beatrice ». Partitosi di là svergognato, Dante concepisce il disegno di giustificarsi, e detta la canzone *Donne ch' avete*. In fronte alla quale, molti anni dopo, avrebbe potuto scrivere il verso della *Commedia:* « E questo fia suggel ch'ogni uomo sganni ». Egli era stato punto sul vivo, non tanto da certe dicerie o supposizioni che pur non essendo del tutto innocenti non danneggian nessuno, quanto dalla malignità di alcuni maldicenti, dalle voci sparse da alcune che si dovrebbero chiamare non donne, ma « femmine ». L'ira del poeta contro queste « pure femmine » è notevole nella *Vita Nuova*, il libro ove meglio traspare l'anima gentile e cavalleresca di lui, la sua convivenza frequente colle gentildonne della sua città, quella tenerezza e quell' indulgenza che rifulgeranno sì chiare, salvo in pochissimi casi, nell' irosa *Commedia*. Perciò quelle parole, Dante non può averle scritte senza una grave ragione, e se pensiamo che la prosa in cui esse si leggono fu dettata alcuni anni dopo la poesia, e dopo la morte di Beatrice, dobbiamo riconoscere che ancor pungente e doloroso era il ricordo dell'occasione che lo spinse a dettare la sua canzone. Chi sa, forse egli fu bassamente deriso, forse all' orecchio del marito di Beatrice fu bisbigliata qualche voce poco gradevole. Certo il poeta dovette allora persuadersi che Beatrice non era come le altre donne « che facilmente si muovono del loro cuore » (cap. XIII); e certo anche si è che essa venne sempre più elevandosi nella estimazione di lui, tanto da apparire come un modello di austerità e virtù, come qualcosa di angelico in mezzo a quelle ch'ei giudicava meno ritrose e più « removibili ». La morte immatura e improvvisa compì la incominciata trasumanazione, e Dante cinse il capo della sua donna di un'aureola che divenne cogli anni sempre più fulgida.

Dunque le persone villane, e specialmente quelle male femmine che hanno vituperato il poeta, dileggiato il suo amore, offesa la fama di Beatrice, disconoscendone la virtù e la missione divina, la perderanno. Ed eccoci di fronte all'altra difficoltà. Come devesi intendere il verbo « perdere » ? Badiamo anzi tutto di non cadere nell'errore di molti interpreti, i quali hanno subordinato il penultimo verso al precedente, unendo due pensieri che devono rimanere distinti. Essi hanno inteso che colui il quale si attende di perdere Beatrice comprende, sa, che andrà all'inferno a dire ai malnati, ecc. (o perchè dannato, o quale peregrino, o in visione). Ma la sintassi si oppone a tale interpretazione. I tre ultimi versi della seconda stanza formano due parti distinte, due membri che non si devono fondere in uno. Il verso: « Là ov'è alcun che perder lei s'attende » esprime quello che passa nell'animo di alcuno; gli altri due: « E che dirà ecc. » contengono invece un pensamento, un giudizio, un decreto di Dio, il quale dopo avere enunciato un presentimento altrui, soggiunge il pensiero proprio come sentenza irrevocabile. Non è quindi l' « alcuno » che pensi di recarsi quando che sia all'inferno, o che in qualsiasi modo rivolga la mente all'oltretomba, ma è Dio che predice la punizione a coloro che o vilipendono o disprezzano o disdegnano Beatrice. Nel pensiero di Dio, e perciò in quello di Dante, *chi s'attende di perdere Beatrice andrà all'inferno, sarà senza dubbio dannato;* mentre tutti quelli che volentieri la osservano, che la cercano a fine di derivarne giovamento morale, che, pur non essendo buoni, si fanno animo a sostenerne la presenza, tutti costoro potranno salvarsi; coloro poi che sapranno meritare di favellarle saranno assunti alla gloria del cielo, dove un giorno essa salirà senza dubbio. Quelli che la fuggono o la disdegnano

dovranno perderla perchè essa, che è, « contraria di tutte le noie » (cap. XII), finirà col lasciarli in balìa della loro protervia e dei loro vizii.

Nessuna allusione dunque nella nostra canzone alla morte prossima o lontana di Beatrice, nè a una dannazione, o a un viaggio infernale o oltremondano di Dante, ma speranza di premio ai buoni, e condanna dei tristi, e sopratutto di alcuni fra essi, che il poeta e molti suoi concittadini ben conoscono, ma dei quali egli non desidera troppo divulgare la malignità o risuscitare i pettegolezzi e le dicerie. Donde il desiderio di Dante che la sua canzone non sia troppo chiaramente e ampiamente compresa. Penso che questa mia interpretazione non piacerà ai critici « idealisti », ad alcuni anzi sembrerà una profanazione, e affatto inverosimile a tutti quelli che non sanno, neppure per un istante, levarsi di dosso quella camicia di Nesso che è diventato per noi il ricordo immanente, incancellabile, tirannico della *Divina Commedia*, quale narrazione di un viaggio di Dante nell'oltretomba. Noi siamo ormai avvezzi, per poco ch'egli si muova, a vederlo errare per alcuno de' suoi tre regni, o almeno in procinto di cimentarsi al lungo cammino. Eppure la mia spiegazione è molto più vicina di quello che a tutta prima non sembri al concetto del grande poema, sebbene Dante non l'avesse per anco lontanamente pensato, ed offre altresì il vantaggio di non iscomodare il poeta, che non sapeva allontanarsi dalla sua Firenze, anche per breve tratto, senza molti sospiri (cap. IX). Ripeto che uno degli scopi principali della canzone, oltre a quello personale, è la glorificazione di Beatrice. Con essa incomincia, per confessione di Dante [60] la scuola del « dolce stil nuovo », ed insieme la lenta e progressiva indiazione di quella donna. Qui essa è ancora fra noi, ed è fatta centro dell'universo.

Giù, nel profondo, negli abissi infernali, i dannati ne ripeteranno il nome come di grazia a loro sfuggita; nel mezzo, sulla terra, gli animi gentili vanno lieti di possederla e ne traggono giovamento morale; in alto, nei cieli, i beati la desiderano e la domandano a Dio. *Inferno*, *terra* e *paradiso* levano a questa donna un inno che Dante ascolta o presente, e annunzia agli amici e trasmette alle generazioni venture. I mortali e gli immortali, il creato e l'increato, l'universo intero glorifica la donna amata dal poeta.[61] Ma di questo dramma immenso che ha per suo teatro tutto il creato, Dante non è ancora il protagonista. Egli vive ancora confuso e mescolato insieme agli altri, nè si giudica meritevole di favori speciali; la pietà difende in cielo la parte *nostra*, e saranno salvi tutti coloro che potranno favellare alla donna inviata da Dio, e Dante è fra essi. Chi muove l'azione non è Dante, non è Beatrice, ma è Dio. E Dio è il protagonista del dramma; è il giudice vero e solo; è colui che decreta e manda i mortali, quali al paradiso, quali all'inferno, e quali ritiene ancora sulla terra, che è luogo di pentimento, di purgazione. *Inferno*, *purgatorio* e *paradiso* dunque anche nella nostra canzone, ma non allo stesso modo che nella *Commedia*. Nella canzone il poeta non ha ancora allargato lo sguardo fuori delle mura della sua Firenze, non ha esteso l'occhio all'umanità tutta quanta e alle fortunose vicende che la travagliano. Nella cerchia modesta delle cittadine vicende, nella intimità di rapporti amichevoli, egli trae ispirazione alle sue concezioni, che, movendo dalla realtà della vita, vanno a poco a poco assorgendo a idealità sempre più vaste. Perciò anche in esse l'elemento personale è accoppiato a intendimenti più generali; realtà e idealità sono insieme commiste; Beatrice è modello di virtù agli uomini; il poeta è esempio e

stimolo agli altri nell'imitare quel modello venuto dal cielo. Ma sopra tutti sta Dio, che non ha ancora dato al poeta una missione apostolica, che ancora non l' ha scelto ministro de' suoi voleri, che ancora non l' ha chiamato a compiere il mistico *viaggio* che lo ricongiungerà con lui e con la donna sua. Solamente dopo che questa sarà morta, sarà divenuta angelo, Dante si sentirà peregrino sulla terra e tenderà alla sua patria, il cielo; allora soltanto potrà pensare di imprendere il faticoso viaggio che, dalla selva selvaggia in cui si è smarrito, mirerà a colei che gli farà cenno dall'alto. Ma per ora egli è sulla terra e ci vuol rimanere per godere dei benefici influssi della donna sua, i quali gli fanno pregustare la beatitudine eterna; l'inferno non è per lui, ma pei dispregiatori della virtù, della grazia divina, della novella redentrice del mondo, di Beatrice. E perciò, dopo queste distinzioni e restrizioni, o sottigliezze come altri dirà, io posso associarmi al Mazzoni quando scrive che allor che Dante dettava la nostra canzone « già s' avviava alla grande opera che fu l'opera di tutta la sua vita, a qualunque età, un po' prima o un po' dopo, vi si accingesse cosciente, dopo avervi lavorato incosciente. Pensare a Beatrice, desiderata dagli angeli e dai santi in cielo e chiesta a Dio, perchè l'anima ne splendeva dalla Terra fin lassù, e in riscontro di lei pensare a quelli che allora, in Terra, sarebbero poi andati all' Inferno, non era lavorare alla formazione del nucleo stesso della *Commedia* »? Fra la quale opinione e quella di chi nella canzone scorge il « deliberato proposito » del poema, la distanza è grandissima. Così più volte Colombo avrà nella sua giovinezza fissato misteriosamente lo sguardo sull'oceano immenso, quando ancora il gran disegno del suo viaggio non gli era balenato alla mente!

III.

Ma non trascorre lungo tempo, certo pochi mesi, e il genitore della nobilissima Beatrice viene a morire. Il lamento di lei, la pietà profonda che essa desta nelle donne gentili, le quali si sono recate alla sua dimora a piangere la sventura toccatale e che sono quelle stesse donne a cui Dante ha diretto la sua prima canzone [63] non isfuggono al giovane innamorato. Ei non potendo entrare nella casa della sua donna si era posto in luogo dove la più parte delle amiche di lei dovevano passare nel loro ritorno. Le impressioni sue alla sciagura che ha funestato la casa di Beatrice ei delibera di esprimere in due sonetti nei quali descrive il dolore di essa, la pietà della donne e le proprie lagrime. Questi sono pensieri di morte, e a nuovi pensieri di morte richiama Dante una dolorosa infermità che per nove giorni lo fa amaramente soffrire. E nel momento in cui il male è cresciuto sì da divenire quasi intollerabile, un pauroso timore di morire lo coglie. Ei, per la prima volta forse, medita la fragilità e la debolezza della propria vita, anzi della vita umana. E come da pensiero rampolla pensiero, eccolo farsi a considerare che « di necessità conviene che la gentilissima Beatrice *alcuna volta* si muoia » (cap. XXIII). Questa riflessione fa quasi perdere al povero infermo il lume della mente; egli farnetica e vaneggia in guisa da vedere apparizioni spaventose (Canzone II):

Mentr'io pensava la mia frale vita,
e vedea 'l suo durar com'è leggero,
piansemi Amor nel core, ove dimora;

perchè l'anima mia fu sì smarrita,
che sospirando dicea nel pensero:
— ben converrà che la mia donna mora. —
Io presi tanto smarrimento allora
ch'io chiusi li occhi vilmente gravati;
e furon sì smagati,
li spiriti miei, che ciascun giva errando.

E, uscito « di conoscenza e di verità », l'infermo vede apparirgli « volti crucciati di donne »

che *gli* dicean: pur morràti, morràti.

E qui siamo dinanzi a un piccolo problema. Il D'Ancona legge questo verso: « Che mi dicean pur: morràti, morràti »; e il Rajna commenta « La questione si riduce a sapere se il « pur » debba essere unito a « dicean », o a « morràti ». Leggendo nella prosa: « tu pur morrai », noi terremmo senz'altro questa seconda opinione se « pur morràti » potesse prendersi nel senso di: « morrai tu ancora ». Ma siccome, per quanto riflettiamo, codesto non ci sembra possibile, preferiamo ammettere che non si debba a intenzione deliberata se, tanto nella rima quanto nella prosa, s'incontra questa voce « pur ». Accettò l'interpretazione del Rajna il Casini, in quanto « pur » non possa significare « ancora », ma debba intendersi « nella solita funzione avverbiale di limitazione che ha sempre in Dante »; ma egli non attribuisce al semplice caso il trovarsi questo « pur » tanto nei versi della canzone, quanto nel commento prosastico che le va innanzi, perchè in questo Dante « si studiò di riferire con precisione i varii discorsi di quella ». Perciò egli intende: « Tu solamente morrai, non Beatrice, per la quale il partire dalla terra sarà non cessazione, ma principio della vita vera ».[64]

Anche qui io debbo dissentire da questi miei valorosi predecessori. Comincio coll'osservare che anche per Dante il morire doveva essere « principio della vita vera ». Già dissi che la ipotesi del D'Ancona, accettata dal Casini, che il poeta nella canzone *Donne ch'avete,* si giudichi dannato all'inferno, è affatto insostenibile, nè qui voglio ripetere i moltissimi argomenti che dimostrano al contrario che egli non disperò mai della salute eterna, la quale è da lui invocata anche nelle ultime parole della *Vita Nuova.*[65] In secondo luogo non è esatto l'asserire, come fa il Casini, che il « pur » significa sempre in Dante « solamente ». Basta ricorrere, se non ai testi, a un dizionario dantesco[66] per rilevare che questa particella assume anche nel nostro poeta significati diversi, che io qui non posso indugiarmi a riferire. Perciò io leggerei il verso così: « Che mi dicean: Pur morràti, morràti »; e poichè non vedo ragione di non tener conto del « Tu pur morrai » della prosa, intenderei: « Tu certamente morrai, non v'ha dubbio che tu abbia a morire ». Il « pur » ha forse un significato pleonastico, ma rafforzativo, a un dipresso come nelle parole di Virgilio a Minos: « Perchè pur gride? »[67], parole che il Casini nel suo *Commento* interpreta: « Perchè *anche* tu gridi »? E infatti nella prosa, subito dopo, certi visi dicono al poeta: « Tu se' morto ». Per me la frase: « tu pur morrai », corrisponde all'altra che precede e che contiene pure una predizione: « *di necessità* conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si moia ». Noi assistiamo qui a due azioni in certa guisa parallele. A un pensiero generale della fragilità della vita propria, due pensieri particolari succedono nella mente del poeta, che si corrispondono. Da un lato a lui si annunzia dapprima: « Tu pur morrai », e poscia: « tu se' morto »; dall'altro di Beatrice si afferma: « essa morrà », e poi:

« essa è morta ». Una predizione corrisponde all'altra, e forse hanno avuto torto i critici di dare importanza solamente alla seconda. Che ciò facesse il poeta ben si comprende, perchè ei vuol che s'intenda che a lui, più che la propria, preme la vita della sua donna; ed anzi il timore per sè dilegua dinanzi al timore per lei, e questo timore cresce a poco a poco in maniera ch'ei vede il pianto della natura, e l'ascensione dell'anima dell'amata al cielo fra una moltitudine di angeli osannanti all'eterno, e il corpo di lei esanime « che parea che dicesse: Io sono in pace ». Allora anch'egli desidera uscire di questa vita e invoca la morte.

Dal che mi pare derivi altresì che il nostro poeta non predice in questa canzone la morte più a sè che alla sua donna; è un timore, anzi uno spavento che lo ha colto in un momento d'infermità fisica e intellettuale, e che si dilegua improvvisamente e per sempre, appena egli è ritornato in sè ed ha riacquistato la salute. E che di un puro sogno d'infermo si tratti, vuole Dante ben persuadere il lettore. Tanto nella prosa, come nei versi, come nelle divisioni e nel capitolo che segue ad esse (cap. XXIV), egli con singolare insistenza ripete in tutte le guise che non si trattò se non di « un forte smarrimento » che lo fece travagliare « come farnetica persona »; di un « errare » che fecero la sua « erronea fantasia » e la sua « forte imaginazione ». Gli spiriti suoi furono « sì smagati », che uscirono « di conoscenza e di verità fora »; ma quando egli fu levato di questa « vana fantasia », di tale « vana imaginazione », di siffatto « farneticare », racquistò la calma consueta, e si beò della vista della sua donna, come prima viva e fiorente.

Ma, d'altro canto, deriva pure dalla nostra canzone, che mai prima di essa aveva Dante pensato alla morte

di Beatrice. A provarlo, bene osserva fra gli altri il D'Ovidio,[68] stanno le smanie a cui egli si dette quel giorno «che sul serio gli balenò il pensiero che un dì o l'altro Beatrice avrebbe pur da morire». Il qual concetto fu assai bene ribadito dal Melodia con parecchi argomenti che non voglio qui addurre.[69] Mi basterà ripetere che errarono perciò coloro che videro nel primo sonetto e nella prima canzone della *Vita Nuova* un qualsiasi presentimento di morte. E neppure devo dimenticare di addurre un'altra prova di una mia asserzione che contravviene all'opinione di molti: anche nel nostro caso posso rilevare la tendenza di Dante di aggiungere nella prosa qualche particolare che non è contenuto nei versi, ma che può sembrarne una derivazione immediata, e perciò condurre ad una interpretazione più soggettiva che serenamente obbiettiva. Quei « certi visi diversi e orribili a vedere» che nella prosa dicono all'infermo poeta: «tu se' morto», mancano alla canzone e furono dal Rajna giudicati visi di diavoli. «C'importano, scrive egli, comunque sorti nella mente, quei *ceffi di demonii*, quelle figure d'angeli, tutto quello spettacolo pauroso e fantastico di morte, di dolore, di beatitudine.[70] » I ceffi di demonii sono forse un pio desiderio del critico illustre, ma non una realtà, perchè nè di essi fa parola il poeta, nè i versi fanno pur menzione di visi qualsiasi; ed io non mi stancherò di ripetere che nella storia della concezione dantesca dobbiamo alla parte poetica della *Vita Nuova* attribuire una priorità di alcuni anni, che furono, come ora vedremo, fra i più memorabili della vita di Dante. A mio avviso, l'inferno, che è menzionato, vedemmo per quale motivo, nella prima canzone, si è presto dileguato dalla mente del poeta: i buoni soltanto e gli angeli si commuovono; nella eccitata fantasia di lui i «villani» e

l'inferno restano muti, e perciò non li nomina; d'ora innanzi egli non avrà più, se dovrà staccarsi col pensiero da questa misera terra, se non rapimenti celesti. Se un proponimento già aveva fatto di scendere, sia pure in visione, nei regni infernali, quale più propizia occasione per ricordarlo di questa, in cui si credette giunto all'estremo della vita, se pure non morto veramente? Se Beatrice saliva in ispirito al cielo, perchè non immaginò egli sè stesso scendente all'inferno ad annunziare ai malnati: «Io vidi la speranza dei beati»?

Ma Dante e Beatrice poterono mirarsi ancora più volte sani e lieti, sia che essa si recasse a diporto con la donna amata da Guido Cavalcante (son. XIV), sia che a sè attirasse lo sguardo delle genti stupite, quando «coronata e vestita d'umiltade s'andava, nulla gloria mostrando di ciò ch'ella vedea e udia» (cap. XXVI). Di guisa che molti, più che donna la ritenevano un angelo del cielo (son. XV), e onorate erano tutte quelle che andavano con lei. Ma un giorno, mentre Dante stava dettando una canzone intorno agli effetti che in lui generava la virtù di Beatrice, e già ne aveva composta la prima strofe *(Sì lungiamente m'ha tenuto Amore)*, ecco giungergli la notizia che Beatrice era morta. Ella fu rapita nell' «alto cielo, nel reame ove li angeli hanno pace» *subitamente* (canz. III: *Li occhi dolenti per pietà del core)*, vale a dire «improvvisamente»,[71] «inaspettatamente»; così che ben potè dire di lei il poeta:

> no la ci tolse qualità di gelo
> nè di calore, come l'altre face,
> ma solo fue sua gran benignitate.

Beatrice morì imprevedutamente il 9 di giugno del 1290.[72] Ma questa morte inaspettata non piacque a molti

critici e commentatori, la cui crudeltà arriva al punto di volere ad ogni costo che la donna amata da Dante sia sempre stata una povera creatura malata, presso a morire da un momento all'altro. Epperciò non si peritarono di attribuire al poeta una canzone che egli avrebbe scritta durante la malattia di lei, e che incomincia: *Morte, perch'io non trovo a cui mi doglia.* Ma questa canzone, se autentica, sarebbe senza dubbio stata compresa nella *Vita Nuova*; ad ogni modo la sua paternità fu ora in modo irrefutabile tolta all'Alighieri.[73] Però quello che nessuno può negare si è che la morte di Beatrice segna una data memorabile nella storia della poesia dantesca.

IV.

Ma non solamente la morte di Beatrice. Altri avvenimenti importanti annovera la storia, i quali si succedettero turbinando intorno al medesimo anno e segnarono nella mente del giovane poeta un solco profondo. Essi rivivranno più tardi nel suo poema. Non potevano gli studiosi di questo non avvedersi che molte memorie della giovinezza di Dante risalgono precisamente agli anni che vanno dal 1288 al 1290, sì che alcuni critici opinarono che appunto allora balenasse al poeta la prima idea del suo poema, e altri quella di alcuni fra gli episodii che sono più meritamente famosi. Fra gli altri il Troya, dopo avere nel suo *Veltro allegorico*[74] rapidamente ricordata la vittoria di Ruggieri in Pisa contro Ugolino, e la prigionia di questo con due figli e tre nipoti, e la dittatura dell'arcivescovo e quella seguitane di Guido da Montefeltro, e la morte dei carcerati, e l'incontro di Dante in Bologna con Venedico Cacciane-

mici che prostituì la sorella al marchese d'Este, e l'amicizia del poeta in Firenze con Carlo Martello, e la battaglia di Campaldino in cui combatterono insieme con Dante, Forese e Corso Donati, fratelli di Piccarda, e Bernardino di Polenta « non ancor privo della sorella » Francesca, e Buonconte da Montefeltro che vi perdette la vita; dopo aver fatto menzione dell'assedio di Caprona e di Nino Visconti, nipote di Ugolino e amico del nostro poeta, e della fine miseranda di Francesca da Rimini trafitta dal marito Gianciotto, conclude: « Ed ecco; in sei soli mesi la sorte offerì a Dante il doppio argomento, sul quale poggia sì alto il pregio dell'italica lingua, e presso tutte le nazioni suonano Ugolino e Francesca [75] ».

Non afferma il Troya che Dante cantasse allora la fine dei due infelici, ma più esplicitamente lo aveva prima di lui asserito il Foscolo, pel quale Dante, udite a narrare le due tragiche storie, « certo d'indi in poi meditò, e forse non indugiò ad abbozzare, e ritoccò poi le mille volte, e dopo molti anni condusse a perfezione quelle due scene così dissimili, dove nè occhio di critico potrà discernere mai tutta l'arte; nè fantasia di poeta arrivarla, nè anima, per fredda che sia, non sentirla; e dove tutto pare natura schietta, e tutto grandezza ideale [76] ». I quali concetti riprese e rielaborò nel suo libro: *Gli Ezzelini, Dante e gli schiavi* [77] Filippo Zamboni.

Questi prende le mosse da una indagine storica intorno alla liberazione che degli schiavi della sua famiglia promulgò in Firenze Cunizza da Romano nel 1865, e dalla sanzione che questo umanissimo bando trovò nei consigli della repubblica nel 1289: « ciò fu 57 giorni dopo la battaglia di Campaldino, combattuta l'11 giugno del detto anno e nello stesso mese della guerra di

Pisa ». Anche lo Zamboni ricorda la morte di Ugolino, la uccisione di Francesca, ch'ei vuole accaduta il 4 settembre, e l'amicizia di Dante con Carlo Martello « conosciuto e amicatoselo a Firenze, dove venne la prima volta ai 2 di maggio del 1289 ». E « alle ostilità di Firenze che andarono innanzi alla giornata di Campaldino, dovè pensare il poeta rammentando nel V del Purgatorio messer Jacopo da Fano, che aveva guerreggiati gli Aretini con i Fiorentini nel mese di giugno dell'anno 1288 »; e quella giornata trionfale e la regione insanguinata del Casentino sono dipinte da Buonconte da Montefeltro, che già aveva combattuto alla Pieve del Toppo, dove era morto Lano senese. Ricorda lo Zamboni altresì la morte di Folco Portinari avvenuta il 31 dicembre del 1289, e la canzone *Donne ch'avete* dettata pure in quest'anno; e da sì curiosa concomitanza di eventi notevoli, conclude che il 1289 è « l'anno storico della mente di Dante, l'*anno grande* come dicevano gli Etruschi. Perchè avvicendandosi in soli novi mesi tanti gran fatti, fra gli amori, le ire politiche, le battaglie, gli affanni, affollandosi nella giovane fantasia tanti personaggi che chiedevano fama », Dante si provò a poetare di loro, e allora « per la prima volta sentì romoreggiarsi per la mente un' idea vaga, indeterminata ancora, di unire quando che fosse queste scene, queste persone vive o morte, in una nuova composizione, bene più vasta che i sonetti e le canzoni ». E fermo in questo pensiero l'autore mette innanzi l'ipotesi che « se il *Paradiso* di Dante potè essere figurato di getto subito dopo la morte di Beatrice », « le primissime linee, le tracce del luogo dell' *Inferno* non solo, ma anche del *Purgatorio*, si rivelarono pur esse naturalmente, e tutte da loro, a dargli l'idea del poema; e poi a renderlo trino ed uno, parvero come per mi-

racolo concatenarsi, atterzarsi acconciamente con la scena del Paradiso. Ed io aggiungo che Dante le avesse ricevute in sè per tre persone, già nell'anno 1289. E queste furono: *Ugolino-Francesca-Buonconte* ».[78]

E il critico si fa a dimostrare la sua congettura. Egli anzi tutto insiste sul carattere di questi tre episodii, i quali si mostrano concepiti come uno sfogo subitaneo di sdegno o di pietà del poeta, animati da un soffio divino di gioventù, creati in un momento di eccitazione fantastica che dovette immediatamente seguire al fatto. Non però opina lo Zamboni che il poeta concepisse in quel tempo medesimo il suo viaggio nei tre regni dell'oltretomba. Egli vuole che questi fatti fossero da lui cantati in componimenti staccati, come tanti ne correvano a que' tempi sulle bocche di tutti, componimenti in cui il cantore discorre oltre che delle vicende terrene, anche delle eterne de' suoi personaggi. Come dinanzi a tutti gli spiriti del medio evo, anche dinanzi alla fantasia di Dante, che potentemente sentiva col suo tempo, doveva sempre stare spalancata la « infernale fiammeggiante fornace, cui il Santuffizio ribadiva nella immaginazione coi suoi roghi e con le altre pene orribili », oppure dovevano risplendere i fulgori del Paradiso. Più tardi il poeta, quando ebbe ideato il suo viaggio fatale, avrà « ritoccate, velate della stessa tinta, armonizzate poi con le nuove innestatevi, v'aggiungendo le speranze, i dolori, le ire politiche », le antiche scene, gli antichi giovanili componimenti.[79] Ed appunto per ciò « i famosi avvenimenti di questo anno 1289, o dintorno a questo, tutti profondamente impressionatisi in quell'animo allora, e in Toscana, rilevano poi più splendidamente nel Poema, formandone gli episodi più lunghi, o più spiccati, le scene più immaginose e più tenere ».[80]

Io non m'indugerò a fare un esame minuto di questa opinione espressa o sostenuta dal Foscolo, dal Troya e dallo Zamboni. Essa contiene a mio avviso senza dubbio una parte, ma soltanto una piccola parte di vero. È indubitato che gli spiriti del medio evo usavano esercitare molto sovente la loro curiosità sulla sorte oltremondana dei personaggi antichi o moderni, il cui ricordo a volta a volta più eccitava le fantasie; e numerosissime correvano le paurose leggende. Una di queste, ad esempio, racconta che Nerone, poi che fu morto, venne trascinato dal popolo e gettato nei fossati di Roma, e i diavoli, in figura di uccelli neri, ne portarono seco l'anima.[81] Di Virgilio molti, fra cui dei santi uomini, non seppero credere che fosse dannato. Piangeva un giorno sulla sorte di lui San Cadoco, ma per un prodigio venne a sapere che il poeta sarebbe stato accolto in cielo;[82] e similmente un altro racconto mostra il desiderio di riscattare dall'inferno l'anima di Ovidio.[83] Potrei dire della sorte dell'anima di persone più umili,[84] ma preferisco far menzione di quanto scrive il Villani intorno alla morte e alla dannazione di un contemporaneo di Dante, di papa Clemente V. Anche costui fu preso dal desiderio di conoscere la sorte dell'anima di un trapassato, ma ne derivò poco diletto. « Dissesi che, vivendo il detto papa, essendo morto uno suo nipote cardinale, cui egli molto amava, costrinse uno grande maestro di negromanzia che sapesse che dell'anima del nipote fosse. Il detto maestro fatte sue arti, uno cappellano del papa molto sicuro fece portare a' dimonia, i quali il menarono allo 'nferno, e mostrargli visibilmente uno palazzo [e] iv'entro un letto di fuoco ardente, nel quale era l'anima del detto suo nipote morto, dicendogli, che per la sua simonia era così giudicato. E vide nella visione fare un altro palazzo alla 'ncontra,

il quale gli fu detto si facea per papa Clemente; e così rapportò il detto cappellano al papa, il quale mai poi non fu allegro, e poco vivette appresso; e morto lui, e lasciatolo la notte in una chiesa con grande luminara, s'accese e arse la cassa, e 'l corpo suo dalla cintola in giù ».[85] E a questi, altri innumerevoli esempi potrei aggiungere, i quali renderebbero assai verosimile che il popolo e i poeti e i cantori girovaghi contemporanei a Dante, abbiano narrate o cantate le sorti, anche ultramondane, di molti fra quei personaggi che Dante cinse di aureola poetica nel suo poema. Anzi io ho la fortuna di non dovermi fermare a una semplice supposizione, perchè recentemente fu dimostrata, in modo a mio avviso irrefutabile, la esistenza di racconti che toccavano della sorte eterna di un personaggio carissimo a Dante, di Manfredi.

Il professore Novati in un breve ma notevolissimo scritto,[86] ha recentemente richiamata l'attenzione degli studiosi di Dante sopra un passo dell'Anonimo commentator fiorentino, il quale toccando della salvazione di Manfredi nel canto III del *Purgatorio*, ne adduce due ragioni, di cui la seconda fu « che si truova che Constanzia fu giustissima et buona donna; onde, sappiendo ella la vita nel padre suo, ch'era stata disonesta, et nimico di Santa Chiesa, essendo uno santissimo romito in Cicilia a quello tempo, in una montagna presso a Mongibello, questa Costanza andò a lui et pregollo che pregasse Iddio che gli rivelasse se il re Manfredi era perduto o no. Il romito, fatta l'oratione et il prego a Dio, gli disse come Iddio gli rivelò che Manfredi era fra gli eletti in Purgatorio ». Nè questa rivelazione fu la sola, poichè un'altra ci fu tramandata da frà Jacopo da Acqui, cronista piemontese del secolo XIV, il quale nell'opera intitolata *Imago mundi*, ci narra nel suo la-

tino che essendo stato un ossesso interrogato se Manfredi fosse salvo, rispose il diavolo, che dentro lui dimorava: « Cinque parole lo salvarono », le quali il re pronunciò in punto di morte: « Dio sia propizio a me peccatore ».[87] Opina il Novati, e non senza ragione, che la fonte di frà Jacopo potè essere « un ritmico componimento latino, nel quale coi modi stessi che furon tra noi a mezzo il dugento tanto graditi ai dettatori di poesie bellicose e politiche, ma con sentimenti ghibellini, erasi cantata la pugna presso Benevento e pianta la morte di Manfredi ».[88] E come quella di Manfredi, è molto probabile che non solo in racconti prosastici, ma anche in canti, se non latini, volgari, siasi pianta la morte o anche narrata la sorte eternale e di Francesca, e di Pier della Vigna e di Ugolino e di Buonconte e di tanti altri, perchè allora tutto o quasi soleva fra il popolo, senza confronto più d'oggi, diventar materia di canto, specialmente per opera di quei « giocolari » di cui parlano tanto sovente i cronisti.[89]

Nessuna meraviglia perciò che anche a Dante venisse in pensiero di dettare qualche canto di argomento storico-leggendario, in cui toccasse anche della sorte ultramondana di alcuno dei personaggi divenuti famosi in Firenze e fuori, ma questo è appunto ciò che non possiamo corroborare di nessuna prova. I suoi componimenti soleva Dante mandare agli amici appena composti, e presto si divulgavano fra le genti, come fanno fede le parole stesse del poeta nella *Vita Nuova* o nella *Commedia*. Egli stesso ebbe cura di fare menzione di molte delle sue poesie, e se più canti epico-lirici, di argomento narrativo, avesse composti, certo noi ne avremmo da qualche parte notizia. Nè si può credere che il poeta tenesse in serbo questi canti storici per inserirli più tardi nel suo poema, perchè opina lo stesso

Zamboni ch'egli non l'aveva allora per anco concepito nel suo generale disegno, di guisa che Dante avrebbe anche questi canti divulgati come tutti gli altri. A questo si aggiunga che sarebbe facile il dimostrare come in tutti gli episodii della *Commedia* aliti e vibri il sentimento dell'esule, anche in quello di Francesca, o di Pier della Vigna, o di Ugolino; come tutti siano scaturiti dai più profondi recessi dell'anima angosciata e sdegnosa del poeta, ferito negli affetti più sacri, deluso nelle speranze più giustamente e baldamente nutrite.[90] È tale la intensità di odio o d'amore, tale la vena di prepotente soggettivismo che si chiude in ciascuno di questi episodii, che se anche Dante ne avesse dettato alcuno in gioventù,[91] lo avrebbe poscia siffattamente rimutato nella elaborazione ultima a noi pervenuta, da farne cosa del tutto nuova. Inoltre non gli episodii devono aver dato origine e impulso al poema, ma il disegno generale di questo agli episodii. Però da questa breve disamina una conclusione certa risulta, ed è che i fatti memorabili degli anni che di poco precedettero o seguirono il 1290, e i personaggi che di quei fatti furono l'anima, vigorosamente rivissero nella memoria di Dante quando ei si fece a dettare il poema.[92]

V.

Ed ora, dopo questa non inutile digressione, riprendiamo il filo della narrazione dantesca. Dopochè Beatrice è partita da questa terra, l'addolorato amante invoca la morte (Canzone IV: *Quantunque volte, lasso! mi rimembra*), e nel pensiero vagheggia la sua donna divenuta « spirital bellezza grande », che diffonde pel cielo « luce d'amore » e fa meravigliare e beatificare gli

angeli, come usava beatificare gli uomini in terra. Anzi essa stessa è divenuta angelo, e nell'anniversario della sua morte, il poeta, il cui sguardo è sempre rivolto al cielo, disegna, ricordandosi di lei, « figure di angeli » (cap. XXXIV); e sebbene una volta il suo animo si riallacci ancora e fortemente alla terra, tuttavia presto si ravvede, e, come per contraccolpo, si sospinge ancora più alto, « oltre la spera che più larga gira » (sonetto ultimo). E qui dobbiamo sostare un poco. Venne dunque un tempo in cui Dante, quasi reso dimentico di Beatrice, si fece ad amoreggiare con altra donna. È questa la « Donna gentile » (capp. XXXV - XXXIX). Tale momento di peccaminoso oblìo sarà al poeta ricordato da Beatrice nella divina foresta del *Purgatorio*, quando essa scenderà dal cielo per ammonirlo e per trarlo seco nelle sfere superne. Ma anche nella *Vita Nuova* essa appare improvvisamente all'amante infedele per ricondurlo a virtù. Contro il nuovo appetito per la gentile consolatrice del mio dolore, scrive il poeta (capitolo XXXIX) « si levòe uno die, quasi ne l'ora de la nona, una forte imaginazione in me; chè *mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne, con le quali apparve prima a li occhi miei*, e pareami giovane in simile etade ne la quale io primieramente sì la vidi. Allora cominciai a pensare di lei e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato, *lo mio cuore si cominciò dolorosamente a pentère* de lo desiderio, a cui sì vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione; e discacciato questo cotale malvagio desiderio, sì si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice. E dico che d'allora innanzi cominciai a pensare di lei sì *con tutto lo vergognoso cuore,* che li sospiri manifestavano ciò molte volte »; e accadde che « per questo

raccendimento de' sospiri si raccese lo sollenato lagrimare in guisa, che li miei occhi pareano due cose, che desiderassero pur di piangere ». Qui il lettore da un pezzo ripete entro sè i versi nei quali Dante descrive nel poema il suo incontro con Beatrice nel Paradiso Terrestre (*Purgatorio* c. XXX, 28), quando essa, « dentro una nuvola di fiori », gli appare « sotto verde manto Vestita di color di fiamma viva ». Anche colà ella a lui acerbamente rimprovera i suoi trascorsi e le false imagini di bene, ch'ei s'era dato a seguire, e ricorda le ispirazioni e i sogni coi quali ella tentò invano di rievocarlo al bene, e provoca il pianto dell'amante che sente gravarsi la fronte di indicibile vergogna. Le concordanze notevoli che esistono fra il passo della *Vita Nuova* e quello della *Commedia* furono più volte messe in evidenza dagli studiosi del nostro poeta, molti dei quali conclusero che quando questi dettava la prosa, già aveva ideato, sebbene ancora in modo confuso e incompleto, l'apparizione trionfale di Beatrice nel Paradiso Terrestre, apparizione che dovrebbe dirsi il nucleo del poema, il suo episodio centrale. Ma accanto alle somiglianze furono scorte anche le divergenze, e con ragione fu osservato che mentre nei versi del poema Beatrice afferma essere stati vani i suoi ammonimenti all'amante, tanto da vedersi costretta a consegnarlo a Virgilio perchè gli mostrasse le pene infernali; nella *Vita Nuova* l'amante infedele si ravvede subitamente e piange il suo trascorso. Da ciò bene si dedusse che egli dovette ricadere, dopo il primo pentimento, in nuovi errori. Inoltre è da osservare che nel libro giovanile, il pensiero di Dante non si stacca più da Beatrice trionfante nel cielo, che anzi lo spirito suo fatto peregrino alla carne, penetra, spinto da Amore, là dove, ricinta da celeste splendore, essa è onorata, ed egli estatico la contempla (son. XXVI):

Oltre la spera che più larga gira,
passa 'l sospiro ch'esce del meo core:
intelligenza nova, che l'Amore
piangendo mette in lui, pur su lo tira.

Quand'elli è giunto là dove disira,
vede una donna che riceve onore,
e luce sì che per lo suo splendore
lo peregrino spirito la mira.

Vedela tal, che quando 'l mi ridice,
io non lo 'ntendo, sì parla sottile
al cor dolente che lo fa parlare.

So io che parla di quella gentile,
però che spesso recorda Beatrice,
sì ch'i' lo 'ntendo ben, donne mie care.

Dunque il poeta, come rapito in ispirito, ha potuto accedere sino a Beatrice, nella sede celeste dove essa dimora. Ecco una *visione paradisiaca*, innegabile, attestata nel modo più manifesto dal poeta stesso, come conseguenza dell'anteriore fugace apparizione di Beatrice. Ed ora io mi domando se possa ritenersi che Dante, dopo questa visione, quando si fece a commentare nella prosa i versi racchiusi nel suo libretto, meditasse una visione « infernale », e solamente infernale. Scrive lo Scherillo che quando il poeta scelse ed ordinò pel libello le sue rime giovanili, « forse il poema, come allora gli balenava alla mente non rinvigorita abbastanza dagli studi, era qualcosa di molto più simile al sesto libro dell'*Eneide*, che suppergiù di questi tempi dischiudeva all'abbagliato rimatore i suoi tesori di stile; fors'anche immaginava di mettersi egli pure per quell'acqua, corsa e ricorsa tante volte dagli asceti medievali, che avean descritte le visioni di San Paolo o di Tundalo, il viaggio di San Brandano o il Purgatorio

di San Patrizio ».[93] Io vorrei obbiettare al valoroso dantista che il nostro poeta non avrebbe certo rinunziato al suo sogno paradisiaco, pel semplice proponimento di imitare un testo latino, sia pur quello del poeta da lui più stimato; che Dante aveva allora più che mai fissa la mente in un paradiso, e in un paradiso cristiano. Il quale, e questo a lui premeva di far sapere alle genti, era stato concesso da Dio in premio alla donna da lui cantata sempre come la più insigne fra tutte le donne, da quel Dio che troneggia sin dalla prima delle sue canzoni. Il dio cristiano e il paradiso cristiano ora accolgono la donna che fu esempio di cristiane virtù; e certo non avrebbe il poeta cancellato dalla sua mente e dal suo cuore il pensiero che fu a lui stimolo e desiderio per tutta la vita, il regno dei cieli, per cantare solamente il Tartaro, sia pure cristianeggiato. Io sono persuaso, che Dante non era uomo da esercitazioni poetiche, che non rispondessero a un sentimento reale e profondo dell'animo suo.

E una prova che il nostro poeta al termine della *Vita Nuova* vagheggiava una visione sopratutto, o forse solamente celestiale, a me par di trovarla nella canzone *Voi che intendendo il terzo ciel movete*, scritta non molto dopo la morte di Beatrice, quando nell'anima di Dante era vivo il dibattito fra la memoria di essa e il nuovo amore per la donna gentile.[94] Anche qui si ricorda il « soave pensiero che se ne gìa molte fiate a piè » del Signore, « ove una donna glorïar vedìa ».[95] E il commento che Dante fa a questa canzone, e in ispecie al primo verso, nel secondo Trattato del *Convivio*, mostra chiaramente che egli aveva a lungo dentro sè meditato intorno alla costruzione e all'ordine dei cieli, alle Intelligenze o angeli che li governano, e alle gerarchie celesti; e che fra le sue speranze vivissima era

quella di avere un giorno a salire « là dove quella gloriosa donna vive ». Certo anche Dante volle avere ed ebbe dinanzi a sè dei modelli, ma anche nella imitazione seppe dare libero adito all'ispirazione, e seppe riuscire originale e soggettivo siffattamente da mettere i critici in serio imbarazzo quando debbano definire in che precisamente consista « lo bello stile » ch'egli tolse a Virgilio.

Ma non solo il nostro poeta amava rappresentarsi sovente Beatrice « gloriare » nel cielo; nel sonetto ei ci rivela che il suo spirito peregrino, giunto di fronte alla donna, rimase come smarrito dinanzi al prodigio di tale rappresentazione, perchè l'intelletto umano non può tutto comprendere e si offusca « sì come l'occhio debole al sole ». Lo spirito o il pensiero del poeta vede tale la donna, « ciò è in tal qualitate » che non la può comprendere, « ciò è a dire che 'l *suo* pensero sale ne la qualità di costei in grado che 'l *suo* intelletto nol puote comprendere ».[96] Da questo par derivare che Dante fin d'allora vedeva in Beatrice incarnato un concetto trascendentale, profondo, non facilmente comprensibile ad intelletto umano. Perciò volendo dal sin qui detto ricavare una prima conclusione, dirò che se Dante, che nel « commento » al primo sonetto vede Amore salire al « cielo » con Beatrice; che nella prima canzone rappresenta tutto un piccolo dramma « celeste »; che mira nella seconda canzone gli « angeli » portare « in cielo » l'anima della sua donna; che nell'irrequieta fantasia vede senza posa disegnarsi « angeli e gerarchie celesti »; che nell'ultimo sonetto sale in ispirito addirittura sino ai piedi di Beatrice trionfante nel « paradiso », se Dante dico avesse in questo tempo dettata una visione in onore di lei, avrebbe senza dubbio descritto un « Paradiso celeste ». L'inferno, che è ricordato una sola

volta al principio della *Vita Nuova*, si era dileguato dal suo pensiero, e perciò nella prosa ei non commenta i versi che lo menzionano. Che il poeta vagheggiasse anche un'ascensione al Paradiso Terrestre, dove incontrare la sua donna scendente dal cielo verso di lui, noi non possiamo con ragione sufficiente desumere dalle sue parole; può essere questa una escogitazione più o meno felice della nostra mente, ma nulla più. La visione dell'ultimo sonetto della *Vita Nuova*, è una visione solamente *paradisiaca*, e Beatrice è divenuta incomprensibile al Poeta, a un dipresso come vediamo accadere alla fine appunto del *Paradiso*.[97]

VI.

Ma forse io ho anticipato alcune osservazioni che dovevo riserbare per lo studio dell'ultima visione della *Vita Nuova*. Narra Dante che, quando ebbe dettato il sonetto dianzi esaminato, gli apparve una visione meravigliosa, dopo la quale deliberò di non più dire pel momento di Beatrice. « Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale vidi cose, che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potessi più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sa veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui, a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dire di lei quello che mai non fu detto d'alcuna. E poi piaccia a colui ch'è sire della cortesia, che la mia anima sen possa gire a vedere la gloria della sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira nella faccia di colui, *qui est per omnia saecula benedictus* ».

Che cosa apparve a Dante in questa visione? Qui ogni critico dovrebbe cominciare col ripetere le parole del Rajna: « Quanto a determinar propriamente in che la visione attuale consistesse, ne lascierò il cómpito a chi sia dotato di una potenza divinatrice che il cielo a me, poveretto, non ha voluto concedere ». [98] Questo però non impedì ai critici di porre innanzi delle congetture, e il Rajna stesso ritiene per certo che ciò che nella visione si annunzia è la Divina Commedia. E altri esposero altre opinioni, ma io dirò solamente di alcuni di essi. Il Carducci pensò che la mirabile visione dovesse cercarsi nel canto XXX del *Purgatorio:* [99] il Fornaciari vide in essa « un'apparizione di Beatrice in gloria, ma non con quelle circostanze, da cui essa è accompagnata nella D. Commedia, perchè lo smarrimento nella selva e il ritrovarsi in quella, e il pericolo delle tre fiere, e il soccorso di Virgilio, che ragioni avrebbero nella semplicissima tela della Vita Nuova? » [100] Il Del Lungo si limitò a dire vagamente che « cotesta visione non descritta, ma nella quale è evidente che la donna trasumanata era già addivenuta idea e simbolo, contiene, senza dubbio, il primo indeterminato germe del Poema ». [101] Secondo il D'Ovidio, morta che fu Beatrice, Dante « la immaginò sicuramente volata al cielo, e continuando in tali pensieri finì col vederla una volta, nei suoi sogni od estasi, santificata in modo affatto singolare. Forse allora soltanto quel che doveva essere poco più che una semplice discesa a' regni sotterranei, gli si allargò in una visione compiuta di tutti e tre i regni oltremondani; forse allora soltanto, poichè la donna e l'amore eran divenuti l'anima del poema, gli parve dovere smettere ogni scrupolo, se mai ne aveva avuti, di scriverlo in volgare. Certo che quella chiusa, così misteriosa e solenne e insieme così semplice e commovente, rivela che l'amante

derelitto ha avuto una consolazione insolita, ed il poeta un lampo di genio, per cui l'opera già da lui vagheggiata gli crescerà di mole e d'ardimento ». [102] All'opinione del Carducci è ritornato G. Federzoni, il quale stima essere la visione del Paradiso terrestre « l'essenza della D. Commedia », e quella visione essere già adombrata nell'ultimo capitolo del libro giovanile di Dante. [103] Fece propria questa dottrina e la sostenne in un libro che non solo è di gran mole, ma è anche ben pensato e ben scritto, il prof. Edoardo Coli. [104] Perciò io mi indugerò alquanto nella sua disamina, dalla quale deriverò quelle conclusioni che a me sembrano più naturali e più conformi allo svolgimento del pensiero dantesco, quale almeno risulta dal libro giovanile del poeta.

Opina il Coli che Dante, meditando intorno al suo proponimento di cantare le lodi di Beatrice, deliberasse di scrivere una visione in cui ella avesse ad apparirgli in ispirito e a trattenersi con lui. E dovette il poeta essere venuto a poco a poco nel disegno di farla discendere verso di lui, mentre egli s'innalzava verso di lei. Poichè indegno ei dovette dapprima stimarsi di spingersi ad un tratto e da solo sino alle sedi dei Beati; egli non era incolpevole e dovea purificarsi. Ma, anche purificato, sentì poi di non possedere ali a tanto volo; e allora la pietosa e soccorrevole Beatrice mosse verso di lui. Ma qual luogo era più adatto all'incontro dei due innamorati? Certo doveva Beatrice discendere sino alla terra, perchè qui dimorava il suo amante ritornato fedele; non però in mezzo al tumulto degli uomini e nella selva delle loro passioni e delle umane sventure, perchè immacolata ed eternamente felice; ma in un luogo dove le passioni non possono accedere, ove tutti i dissidii sono composti, dove regnano senza contrasto la purezza, la serenità e la pace. « Il Paradiso terrestre, scrive

il Coli, era la prima fantasia determinata che a chiunque indagasse gli effetti della caduta si dovea presentare, ed era anche il luogo più vicino e l'unico dove Beatrice poteva, senza contaminarsi, nè contristarsi, in tutta la sua gloria discendere ».

E fino a qui potrebbe il nostro critico trovare numerosi seguaci, ma egli si spinge molto più oltre, sì che non molti giudico vorranno seguirlo. Poichè egli non solamente opina che « l'idea primigenia della Commedia fosse il Paradiso Terrestre », ma altresì che questo balenasse alla mente di Dante sin dall'inizio, quale precisamente lo troviamo descritto negli ultimi canti del *Purgatorio,* con tutto il suo vasto contenuto simbolico, eticoreligioso, filosofico e politico, con le sue fantasmagorie varie di natura e profonde di significato; elaborato e compiuto nel suo intimo concepimento e ne' suoi particolari: la visione finale della Vita Nuova altro non sarebbe se non il vasto disegno della Commedia già maturo e perfetto. « Nella mente dell'Alighieri, scrive il Coli, Beatrice contrapponevasi ad Eva », ed ecco « una convenienza artistica ed etica di più per farla scendere nel Paradiso terrestre ». Che se poi questo significa la felicità, « qual parte di questa era per Dante più cara che il riveder lei da cui riconosceva l'essere uscito dalla volgare schiera? E se il Paradiso deliziano significa la vita attiva, ben è il regno di lei che sulla terra esercitò un dolce ministero di bene. E se colà s'inizia la vita contemplativa, bene Beatrice vi scende, che della vita contemplativa tiene la chiave ». Nè si deve, secondo il Coli, escludere « dai rapporti di Beatrice con l'Eden l'intendimento politico. Beatrice reca la pace, quella pace che apparecchiava alla seconda vita più vera (*Parad.* XI, 1-12) ». E perciò nell'Eden Dante ripensa l'età dell'oro, e sogna il trionfo finale del *Dux,* il quale pur-

gherà la Chiesa. « I tempi allora, certo, ritorneranno al-l'oro prisco; le genti saranno in pace, » e « la serenità e la giustizia si diffonderanno dall' Eden sulla terra ». È questa pel Coli la significazione della grande visione di Dante, e per ciò « dovè l' Eden essere il germe della Commedia ». Per Dante « il primo, il più prossimo, più diretto, più pratico fine dell'uomo è quello di farsi la Vita. Farsela agevole, buona, felice; tale da esplicarvi tutte le proprie energie, tale da trarne « onesto riso e dolce gioco ». A questo primo fine l'Alighieri prima pensò, ed il concepimento primo, o, se così vogliasi, la parte da prima concepita della Divina Commedia, l'ultima visione della Vita Nuova, fu il luogo dove Beatrice apparisce: fu il Paradiso terrestre ». [105]

Non sono poche le obbiezioni che si possono muovere alla ipotesi abilmente difesa dal nostro critico. Taccio che per lui l'ultima e mirabile visione è come la sintesi di tre anteriori visioni, nelle quali campeggiano dapprima il sorriso di Beatrice dall'alto, poi il traviamento del poeta nella selva erronea della vita, e infine la intercessione della donna presso Dio e l'invito a Virgilio di guidare a lei l'amante smarrito. [106] Perchè, potremmo domandare all'autore, non si dirà primo germe alcuna di queste concezioni che precedettero l'ultima e più comprensiva, e che è perciò compimento o perfezionamento di altre anteriori? Piuttosto vorrei chiedere: Se il Paradiso terrestre è veramente, come c'informa lo stesso poeta, « il loco di eterna pace », la vetta « dov'è l'uom felice », il « luogo eletto all'umana natura per suo nido »; [107] se esso rappresenta la felicità conseguita con la vita attiva; se è scala e passaggio alla vita contemplativa, perchè non dovremo collocarne la concezione in un tempo in cui Dante, già fatto esperto della vita attiva, meditava e comprendeva i beneficii e il bisogno

della vita contemplativa? Se inoltre il paradiso terrestre rappresenta la vita attiva non per sè stessa, ma tal vita già purificata dalle passioni e dai vizii, alla quale l'uomo perviene dopo gli errori e i pentimenti mondani, non parrebbe doversi esso stimare concezione di uomo che si giudica traviato e che anela col pentimento alla pace e al riposo? Perciò sembrerebbe più conforme a ragione il giudicare la concezione del paradiso terrestre quale frutto, e nel tempo medesimo quale premio di una vita di dolore e di espiazione, e come coronamento di vicende veramente vissute, e non soltanto immaginate o sognate.

E chi pensi alle altre visioni che Dante dovette certo conoscere, dovrà essere indotto a sospettare che anzi tutto si disegnasse alla mente di lui il regno dell'oltretomba nella sua consueta triplice partizione, o in alcuno dei suoi tre regni, e che poi da questo più generale concepimento procedesse ad altri più particolari. Le parole che il Coli riferisce di Domenico Mauro a sostegno della sua opinione, mi sembrano al contrario parlare in favore di questo altro modo di vedere. « Come la selva, scrive il Mauro [108], del primo canto del Poema è una immagine confusa ed oscura della vita malvagia.... la quale nell'inferno... diventa poi chiara; così la selva che cresce nella cima del Purgatorio è un'immagine confusa ed oscura della vita buona, la quale sarà chiarita nel Paradiso... Tanto l'una selva, quanto l'altra è seguita da un simbolo che la chiarisce ». Orbene, dovremo noi credere che Dante immaginasse dapprima la selva oscura e poscia l'inferno, o non piuttosto prima questo che quella? Che ideasse dapprima le fiere ed il colle o non piuttosto un viaggio infernale? E così dopo aver disegnata nella mente la montagna del Purgatorio, avrà in essa reciso l'Antipurgatorio, che è regione interme-

dia tra quella della pena e l'altra dell'espiazione. È naturale quindi che si debba concludere come solo dopo aver ideato un'ascensione al Paradiso celeste, avrà il poeta pensato a un anti-paradiso, a una regione che stesse fra il luogo della purgazione e quello del premio. Antinferno, antipurgatorio, antiparadiso sono concezioni insieme legate da indissolubile vincolo, e sembrano doversi piuttosto giudicare tardive anzichè primigenie. Nella meditazione del suo vasto disegno, del suo viaggio nei tre regni eterni, venne il poeta a poco a poco determinando le divisioni minori, fra le quali primeggiano i tre vestiboli, per così dire, dei tre regni principali. Osserva il Coli che l'Eden dantesco «tiene nel Poema un luogo che a buon dritto può dirsi centrale»; che «per il suo luogo in fondo alla seconda Cantica si contrappone a Cocito, sede vera e diretta di Lucifero, ed all'Empireo sede di Dio; è ad eguale distanza dai centri del bene e del male, ed è campo al conflitto tra questi due principii intorno alle più grandi e sacre istituzioni dell'universo, l'Impero e la Chiesa». Ma appunto per questo, io vorrei obbiettare, solamente dopo che Dante ebbe trovati e stabiliti i termini estremi, Cocito e l'Empireo, potè giungere al divisamento di collocare nel giusto mezzo il luogo in cui Lucifero e Dio vennero fra loro a conflitto per il possesso del primo uomo creato; il luogo in cui doveva in certa guisa rinnovarsi la lotta fra le potenze celesti e le infernali, e prepararsi il trionfo definitivo del principio del Bene, di fronte al transitorio trionfo del principio del Male.

Inoltre non dobbiamo scordare, come ha fatto il Coli, che il dramma misterioso il quale si svolge nella sacra foresta del Paradiso terrestre, ha due azioni ben distinte fra loro: l'apparizione trionfale del Carro colla proces-

sione simbolica, e l'apparizione di Beatrice. Queste due azioni si svolgono indipendentemente l'una dall'altra, e per quanto l'arte del poeta sia grandissima, esse non sono sì intimamente fuse l'una nell'altra che non ne traspaiano le connessure. Perciò esse non debbono essere nate ad un parto, ed è doveroso il domandarsi quale delle due è principale o primitiva, quale secondaria o posteriore. Azione secondaria fu anche recentemente detta quella che passa fra Beatrice e il poeta, «azione che si innesta nell'altra come episodio lungo, ma piuttosto estraneo». [108] E questo è innegabile, e perciò noi dovremo dedurne, che Dante, solo dopo di essere collo studio e la riflessione giunto alla concezione del suo paradiso terrestre, quale luogo ove egli si propone e risolve i più ardui problemi dell'esistenza terrena ed eterna del genere umano, pensò di far scendere in esso la sua Beatrice che alla eterna salute è guida e duce, e di far ad esso salire Virgilio, che alla volta è duce e guida nella via della salute terrena. E anche per questo io direi che l'Eden dantesco è concezione non primigenia, ma posteriore, sorta nella mente di Dante, dopo che essa fu intimamente nutrita dalle astruserie allegoriche e dottrinali del tempo, e quando già l'animo dello stanco poeta sentiva davvero il bisogno di allontanarsi da questa terra per trasportarsi in regione più calma e serena.

Anzi questa supposizione si può ora forse ritenere come cosa certa. L'azione allegorica e rappresentativa della Chiesa cristiana e dell'ordinamento civile del mondo secondo il poema di Dante deve dirsi derivare in parte da un'opera che il poeta conobbe, ma solo dopo l'esilio, cioè parecchi anni dopo la visione finale della Vita Nuova. È quest'opera l'*Arbor vitae crucifixae* che Ubertino da Casale pubblicò nel 1395. Fu Ubertino seguace

della più stretta regola dei Francescani, fu cioè degli Spirituali, che contro i rilassati Conventuali rigorosamente propugnavano l'osservanza delle regole e della dottrina del fondatore dell'ordine. Scopo del libro è di esaltare la povertà di Cristo, e di proporla a modello dei seguaci di S. Francesco, e di indicare le cause della decadenza delle idee di Cristo e della Chiesa. Io non ripeterò qui quello che ebbi occasione di scrivere altrove [109], ma non devo tacere che molti dei giudizii intorno al Papato e ai suoi ministri, che più fanno impressione alla lettura della *Commedia*, trovano riscontro nell'opera del francescano. Anche in questa, l'ira bollente contro i sacerdoti simoniaci, e la distinzione fra la *ecclesia carnalis* e la *ecclesia celestis*, e la cupidigia e la ricchezza considerate quali fonti capitali di corruzione, e la dannazione della meretrice babilonese e l'apparizione della *nova Ecclesia*, e la condanna di Celestino, di Bonifacio e anche di Federico II, e un drago, simbolo dello pseudo profeta che vomita la simonia, e la venuta in terra di un grande predicatore della verità e fondatore della nuova Chiesa. Ma quel che più importa all'uopo nostro notare sono i passi dell'opera i quali esplicitamente ricordano sia la visione del Carro in Dante, sia la processione trionfale della « Ecclesia carnalis », descritta come una meretrice che calca i buoni e solleva i pravi, come l'immagine dell'albero.

Dante che visse in istretti rapporti, almeno intellettuali, coi Francescani, deve avere più volte chinata la fronte pensosa sul libro dell'ardente frate, cui egli menziona nel suo poema [110] mostrando di saperne giudicare le idee e i propositi, non sempre esenti da eccessi. E forse appunto durante quella lettura balenò alla sua mente il disegno della complessa fantasmagoria della vetta del *Purgatorio*, e perciò anche il disegno del suo

Paradiso Terrestre. Il quale egli venne probabilmente maturando insieme con quelle parti del *Convivio* o anche del *De Monarchia,* che più partitamente discorrono della vita attiva e della contemplativa. Anzi in ambedue questi trattati pare si voglia in certa guisa o preparare o commentare la concezione di questa parte del poema: « Quella provvidenza che non può errare, propose all'uomo due fini; l'uno la beatitudine di questa vita, che consiste nelle operazioni della propria virtù, ed è figurata nel *Paradiso terrestre;* l'altra la beatitudine di vita eterna, la quale consiste nella fruizione dell'aspetto divino, alla quale la propria virtù non può salire se non è dal divino lume aiutata, e questa pel *Paradiso celeste* s'intende » [111]. E così pure un altro concetto capitale che si svolge nel *Convivio* e più nel *De Monarchia*, quello della « pace », è uno dei cardini su cui poggia il concepimento poetico della *Commedia;* ma di ciò fra breve.[112]

Da quanto sono venuto esponendo a me sembra dunque che una conclusione sicura risulti: Dante che termina il suo libro giovanile coll'augurio fatto a sè stesso di potere un giorno, morendo, recarsi a vedere la gloria della sua donna che è beata nel cielo, dovette fare il proponimento di lodarla in una visione nella quale era senza dubbio descritto questo trionfo di lei in paradiso. E chi voglia chiamare in suo soccorso la canzone che ho già menzionata: *Voi che intendendo il terzo ciel movete*, potrà a mio avviso, riuscire a determinazioni maggiori. A chi si rivolge il poeta in questa canzone? Alle Intelligenze, cioè agli angeli che muovono il « terzo cielo ». Ma perchè fra i nove cieli ha egli scelto precisamente il terzo? Non sarebbe difficile l'indovinarlo, almeno in parte, anche se il poeta non si fosse nel *Convivio* assunto l'impegno di rivelarlo. Innanzi tutto, dice egli, [113] « la stella di Venere due fiate era rivolta in

quello suo cerchio che la fa parere serotina e mattutina, secondo i due tempi diversi, appresso lo trapassamento di quella Beatrice beata che vive in cielo cogli Angioli, e in terra colla mia anima, quando quella gentil donna, in cui feci menzione alla fine della Vita Nuova, parve primamente accompagnata da Amore agli occhi miei, e prese luogo alcuno della mia mente». In secondo luogo, gli angeli motori del terzo cielo, i Troni, sono «naturati dell'Amore del Santo Spirito», e «fanno la loro operazione connaturale ad esso, cioè lo movimento di quello cielo pieno d'Amore; dal quale prende la forma del detto cielo un ardore virtuoso, per lo quale le anime di quaggiù s'accendono ad amare secondo la loro disposizione». Perciò se Dante ama, egli è perchè la circolazione di quegli angeli l'ha tratto nella sua presente condizione, [114] ed egli a loro rivolge il suo discorso.

E questo sta bene, perchè Dante stesso lo afferma. Ma credo che non sarà indiscrezione quella di volere indagare se qualche altro motivo, qualche incitamento, del quale poteva non essere interamente conscio il poeta, possa averlo indotto a sollevare e a fermare il suo pensiero precisamente al «terzo cielo». Quando Dante dettava le rime della Vita Nuova, già si era dilettato della lettura della Bibbia. Subito da principio troviamo che i primi versi del secondo sonetto sono la traduzione di una frase di Geremia. Più tardi nel verso della Commedia: «Io non Enea, io non Paolo sono», il poeta rammenta la visione di S. Paolo, menzionata nella seconda epistola ai Corinti. [115] Dice l'apostolo: «Io conosco un uomo in Cristo, il quale, son già passati quattordici anni, *fu rapito* (se fu in corpo, o fuor del corpo, io nol so, Iddio il sa) *fino al terzo cielo*. — E so che quel tal uomo (se fu in corpo o fuor del corpo, io nol so, Iddio il sa) — *fu rapito in paradiso,* e udì

parole ineffabili, le quali non è lecito ad uomo alcuno di proferire. » Orbene, se riflettiamo che l'ultimo sonetto della Vita Nuova deve essere stato scritto dopo la canzone *Voi chi intendendo,* e se esaminiamo insieme i due componimenti, noi possiamo constatare fra quello che passa nella mente del nostro poeta e ciò che narra il testo biblico, delle somiglianze veramente notevoli, se pure io non prendo un singolare abbaglio. S. Paolo alla menzione del « terzo cielo » fa succedere quella più generale di « paradiso », e Dante al terzo cielo della canzone fa seguire l'empireo, la sede della divinità, che si diceva risiedere appunto « oltre la spera che più larga gira », oltre il primo mobile. Inoltre, se cose ineffabili e misteriose agli uomini vede l'apostolo, anche il nostro poeta comprende celarsi nella « qualità » della sua donna qualcosa di sovrumano e di trascendentale. Espressamente poi assevera Dante nel sonetto di essere stato rapito solamente in ispirito, poichè ancora non si era arrogato nessuna missione apostolica, nè ancora aveva immaginato un viaggio nell'oltre tomba in anima e corpo. Se dunque pensiamo che, subito dopo aver dettato l'ultimo sonetto, egli ebbe la « mirabile visione » finale, a me sembra che sia quanto mai presumibile che egli abbia allora vagheggiato una visione, un rapimento simile a quello dell'apostolo Paolo nel regno dei cieli.

A conferma della quale mia supposizione mi pare di poter addurre un argomento di molto valore. Hanno gli interpreti di Dante disputato a lungo intorno al modo di intendere i versi della Commedia, in cui il poeta fa menzione del viaggio oltremondano di Enea e di Paolo (c. II, v. 13-33). Volle Dante alludere alla discesa all'inferno anche dell'apostolo, oltrechè a quella di Enea quale si legge nell'Eneide, o al rapimento al solo paradiso di Paolo, quale si legge nel testo biblico? Io non ho tempo

di esaminare qui la questione, ma sono d'avviso che si debba risolutamente accettare la interpretazione di quei dantofili i quali veggono nel verso: « Io non Enea, io non Paolo sono », tenuti separati i due viaggi oltremondani dei due personaggi: il viaggio infernale di Enea, e il celestiale di Paolo. Anzi il rapimento di costui nel cielo è menzionato da Dante medesimo nella chiusa del canto XXVIII del *Paradiso*, [116] dove a Dionisio Areopagita è attribuito il merito di aver definite conforme a verità le gerarchie e i cori celesti, mercè le rivelazioni avute appunto dall'apostolo Paolo:

> E se tanto segreto ver profferse
> Mortale in terra, non voglio ch'ammiri;
> Chè chi 'l vide quassù gliel discoverse
> Con altro assai del ver di questi giri.

Perciò a me sembra che, fra gli altri, rettamente spieghino il verso in questione il Poletto e il D'Ovidio intendendo: « Credi tu ch'io sia l'uomo da discender sotterra come Enea? da salire al cielo come Paolo? » [117] Quindi io opino che Dante nel dettare quel verso si risovvenisse delle sue giovanili meditazioni intorno al rapimento dell'apostolo in paradiso, e intorno al viaggio da lui ideato alle sfere superne per contemplarvi la sua donna trionfante nel cielo. Quanto all'altra elucubrazione, a quella intorno alla discesa di Enea all'Averno, è da considerare che questa discesa racchiude in sè un contenuto di altra natura, un significato più vasto. L'andata di Enea al Tartaro strettamente si collega con tutta la dottrina politica dell'Alighieri, con la sua dottrina della fatalità dell'impero romano ne' suoi rapporti con le sorti del cristianesimo e della chiesa, e perciò deve essere escogitazione tarda e non primitiva, maturatasi nell'animo del poeta insieme cogli eventi della

sua vita e del suo paese. Nel verso della Commedia, Dante ha invertito l'ordine delle sue concezioni per ragioni facili a comprendersi, e che si possa non senza motivo parlare di inversione, credo risulti dalle opere dettate dopo l'esilio, dal *Convivio* e dal *De Monarchia,* come presto vedremo.

Concludendo questa parte del mio discorso, mi sembra di potere ragionevolmente congetturare che la « mirabile visione » finale della *Vita Nuova* dovette senza dubbio comprendere una visione celestiale; che molto difficilmente Dante poteva allora esser giunto alla concezione del paradiso terrestre, quale punto centrale del cosmo, e quale centro del suo sistema etico-religioso e politico; e che il disegno di scendere come Enea all'inferno sorse in lui dopo l'esilio, quando alle estasi della gioventù furono succedute le tempeste della età matura, perchè il paradiso e l'inferno di Dante sono il paradiso e l'inferno dell'anima sua. La visione celestiale fu probabilmente ispirata da un passo dell'apostolo Paolo, per quel sentimento cristiano che tutto doveva pervaderla; e perciò meno probabile mi sembra la opinione del Foscolo che Dante abbia invece attinto la sua ispirazione al *Sogno di Scipione*, di cui il poeta fa più tardi menzione.[118] Forse qualche elemento potè trarre anche da questa scrittura, ma essa si può più facilmente concordare con alcune parti del *Convivio* che non colla *Vita Nuova,* come non mi sarebbe difficile dimostrare. Più volentieri invece mi accosto al Foscolo, quando scrive: « Se mai le sorti avessero (a Dante) conceduto vita quietissima, forse la sua fantasia sarebbesi sollevata continuamente a celesti contemplazioni, e non avrebbe veduto mai nè l' inferno, nè il purgatorio. Credo, non però s'ha certezza di prove, che la terza Cantica fosse la prima incominciata da Dante ».[119]

La quale ultima ipotesi potrebbesi modificare nella seguente: forse Dante prima dell'esilio non solo meditò, ma prese anche a dettare o ad abbozzare la sua visione celestiale, in un componimento poetico o in canti di cui tenne parola agli amici; donde la tradizione conservataci dal Boccaccio che il poeta avesse prima dell'esilio composti sette canti della *Commedia*, tradizione che può benissimo celare un fatto vero. Che però i canti scritti fossero quelli del poema a noi pervenuto a me sembra non solo ipotesi insostenibile, ma inconcepibile fantasticheria dei critici.[120]

VII.

Nella storia del pensiero dantesco, il *Convivio* e il *De Monarchia* offrono testimonianza di quella fase che si potrebbe chiamare, meglio che con altro nome, politica. Finora abbiamo potuto constatare con sicurezza l'inizio e lo svolgimento di altre due fasi, l'amorosa, che a poco a poco si ampliò in una seconda, etico-religiosa. Poichè Beatrice oltre ad essere la donna amata da Dante, era anche la donna che Dio conservava alla terra perchè guidasse non soltanto il poeta, ma gli uomini tutti alla via della virtù, e che, morta, fu assunta al cielo, donde continuò l'opera sua, specchiandosi nel volto della divinità. Amore è radice di virtù, e virtù è scala alla salute eterna: ecco il pensiero di Dante al momento in cui gli appare la mirabile visione con la quale si chiude il dramma amoroso della sua giovinezza. Dopo questa visione incomincia per lui una nuova età, l'età della vita operosa, dell'uomo, che vivamente partecipa ai moti civili e politici, di Firenze e d'Italia, sia in patria, sia, coll'anima, durante l'esilio. Certo ebbe ra-

gione l'amico Cian di scrivere che « Dante negli anni suoi maturi, negli anni dell'esilio, fu dominato da una passione politica possente, violenta, profonda ».[121] Fu questa passione, a mio avviso, che fece sì che il primo disegno della visione si ampliasse nella mente di Dante: all'elemento etico-religioso un altro se ne aggiunse e con esso a poco a poco intimamente si fuse, l'elemento politico.

Perciò io mi associo a quegli studiosi di Dante, i quali opinano che oltre al *Convivio*, anche il *De Monarchia* sia stato meditato e forse scritto da Dante, se non pubblicato, prima della composizione della *Commedia;* la quale rappresenta come la sintesi e la elaborazione ultima e più perfetta delle escogitazioni del poeta intorno ai problemi più gravi, religiosi e politici, dell'età sua. Per quello poi che più strettamente riguarda lo scopo di questo mio lavoro, che è quello di indagare le forme che venne assumendo nella mente di Dante la visione dell'oltretomba in momenti diversi della sua vita, importa a noi di rilevare che mentre egli dettava il quarto trattato del *Convivio*, veniva esercitando la sua riflessione non solo intorno alla grandezza e alla fatalità dell'impero romano, ma altresì intorno alle venture di Enea, e, quel che più monta, al suo viaggio all'inferno. Discorrendo della temperanza e della fortezza dell'uomo in gioventù,[122] Dante propone come esempio di uomo misurato l'eroe virgiliano: « E così infrenato mostra Virgilio, lo maggior nostro poeta, che fosse Enea nella parte dell'*Eneida*, ove questa età si figura, la quale parte comprende il quarto e 'l quinto e 'l *sesto* libro dell'Eneida.... Quanto spronare fu quello quando esso Enea sostenne solo con Sibilla *a entrare nello Inferno* a cercare dell'anima del suo padre Anchise contro a tanti pericoli, come nel *sesto* della detta storia si dimostra! »

Nè questa è riminiscenza isolata. Poichè alcuni capitoli del *Convivio* si potrebbero dire il migliore commento ai primi canti dell'*Inferno* dantesco. I versi, ad esempio, del canto secondo dell'*Inferno*, nei quali il poeta espone le ragioni riposte della discesa fatale di Enea all'Averno, trovano spiegazione e conforto colà dove si discorre della venuta di Cristo in terra.[123] «E perocchè nella sua venuta nel mondo, non solamente il cielo, ma la terra conveniva essere in ottima disposizione e la ottima disposizione della terra sia quand'ella è monarchia, cioè tutta a uno principe soggetta, come detto è di sopra, ordinato fu per lo divino provvedimento quello popolo e quella città che ciò doveva compiere, cioè la gloriosa Roma». E di moltissimi altri luoghi dell'opera potrei discorrere, i quali provano come il pensiero di Dante andava in questo tempo meditando intorno alla discesa di Enea nel mondo sotterraneo, e agli effetti che doveano derivarne in pro degli uomini. Inoltre «di riducere la gente in diritta via» Dante si propone nel libro 1° dello stesso Trattato IV. «La città del ben vivere» del cap. 24 ha un naturale contrapposto nella «città dolente» del poema; e nel medesimo capitolo si distinguono le diverse età dell'uomo; e dell'arco della vita si dice essere «il colmo nelli trentacinque anni.» E un altro concetto, già l'accennai, che costituisce uno dei cardini della *Commedia*, il concetto della pace universale si venne maturando nel pensiero di Dante durante la composizione del *Convivio*, probabilmente insieme con la concezione del Paradiso terrestre, che del poema è fatto nucleo e centro, e che è il luogo in cui quel concetto specialmente si esplica e svolge, come più chiaramente ancora apparisce dal libro *De Monarchia*.[124] E, cosa notevole, in questo stesso trattato quarto del *Convivio* numerose e caldissime sono le lodi che Dante

tributa a Catone, il quale nel poema sarà scelto ad abitare le falde della montagna, di cui il terrestre paradiso forma la vetta. E accanto alle somiglianze, gioverebbe rilevare le divergenze che indubbiamente si notano fra il *Convivio* e il poema. Meglio d'ogni altro ha dimostrato il Kraus [125] come certe concezioni capitali della *Commedia* non fossero ancora perfette nella mente di Dante quando egli dettava l'opera in prosa. La distinzione ad esempio tra la Filosofia e la Sapienza divina non si era ancora maturata in lui; alla Filosofia « sono ancora attribuiti dei caratteri, i quali più tardi porterà la figura allegorica di Beatrice nella Commedia; in altre parole, la profonda, fondamentale differenza della conoscenza della ragione e della sapienza divina, instillata dall'alto, la cui sorgente è lo Spirito Santo, non era ancora sorta nella sua mente ». E così intorno alla gerarchia degli Angeli, Dante espone nel *Convivio* una dottrina la quale si scosta sia dalla dottrina di S. Gregorio Magno, come da quella di Dionisio Areopagita; mentre nel poema egli segue Dionigi, insieme con Pietro Lombardo e Tommaso d'Aquino.[126] Siamo come si vede in un periodo di gran fermento nel pensiero del nostro poeta; nel tempo, come scrive il De Sanctis nel passo riferito al principio di questo saggio, « de' tentennamenti, del silenzioso contendere con sè stesso, degli abbozzi, del va e vieni, storia intima del poeta. » Tuttavia una cosa fra alcune altre forse risulta con sufficiente chiarezza, ed è che i regni dell'inferno e del purgatorio (paradiso terrestre) sembrano delinearsi a poco a poco nella mente di Dante durante la composizione del *Convivio* e del *De Monarchia*. Secondo il poeta, non solo fatale, ma altresì provvidenziale pel reggimento delle cose umane, fu la discesa di Enea all'inferno, e colui che, ad imitazione di un campione del Cristiane-

simo, già aveva meditato un viaggio verso la Beatrice celeste divenuta guida agli uomini nella via del cielo, potè ora immaginare di compiere, ad imitazione di un campione del Paganesimo (che fu tuttavia fautore sebbene inconsciente del Cristianesimo) un viaggio all'inferno, ad ammaestramento degli uomini nella via che conduce alla pace terrena, alla instaurazione del regno della giustizia e della legge. E come il bene terreno precorre al bene eterno, così naturalmente doveva il poeta invertire l'ordine delle due visioni, e il viaggio infernale far precedere al viaggio celestiale, come del resto Enea aveva preceduto S. Paolo.

E così vediamo l'idea politica unirsi all'idea religiosa; finchè ne avvenne una fusione perfetta, che diede origine a un concetto unico, in cui l'elemento morale il religioso e il politico formarono una unità inscindibile e organica. Allora il pensiero e il sentimento di Dante furono maturi, ed egli si accinse a dettare il suo poema. Perciò a me sembra andar lungi dal vero chi opina che Dante (e cito un caso fra molti) « postosi a comporre un'opera a gloria eterna di Beatrice, nella quale quindi una salda compenetrazione di riferenze politiche era fuor di proposito, dalle vicende della patria a lui così caramente diletta e dalle sue stesse, sia stato poi tratto a colorire qua e là il quadro con allusioni e concetti politici, in guisa da integrare maggiormente l'allegoria della Commedia ».[127] No; Dante prima di accingersi a scrivere il suo poema aveva dentro sì lungamente maturati e intimamente fusi i concetti cardinali sui quali questo poggia e s'aggira. Del lento e progressivo svolgimento di essi sono testimonio la *Vita Nuova,* il *Convivio* e il *De Monarchia;* la *Commedia* rappresenta la sintesi ultima, il frutto maturo. Pur troppo questo frutto crebbe e maturò tra le bufere e i turbini di un'età tempestosa,

e di essi mostra indelebili e numerose le impronte, le quali certo non apparirebbero, se men aspro terreno, se clima più dolce ed aure più miti l'avessero alimentato e protetto. Lo spirito di Dante, che nelle giovanili audacie si fa peregrino alla carne e si sospinge nei cieli a inebbriarsi della beatitudine senza termine, è richiamato dal turbinare degli eventi alla terra, dove assapora tutti i dolori ineffabili che essa procura agli uomini, e donde nuovamente si allontana per mirare al luogo della pace eterna. Maturò questa crisi, ben scrive il Kraus, « l'interna catastrofe, la quale, dopo la morte di Enrico, cagionò la caduta dell'ideale umano di Dante e seppellì tutti i suoi sogni terreni. Tutto lo sospinse verso la sapienza celeste. Dante aveva oramai sufficientemente osservata la terra; il suo occhio, stanco di ciò che qui aveva veduto, si rivolse, colle lagrime del pentimento e della bramosia, verso la vera patria dell'anima, verso l'alto.... Il giorno era spuntato, in cui al mondo poteva esser regalata la *Divina Commedia* ».[128] Ma questo tendere al cielo, altro non è per Dante se non un ritorno; un ritorno al sogno della sua prima giovinezza, nella quale egli inesperto della vita e del mondo, si era illuso di potere sollecitamente e senza ostacoli, raggiungere la felicità suprema. E questa ora egli afferra, ma dopo lungo e disastroso cammino, dopo aver tenuto « altro viaggio », che gli ha affranto il corpo e lo spirito, dopo lotte diuturne di cui porta ancora sanguinose le cicatrici, dopo gli aspri tormenti della sua anima che colla propria redenzione vuol conseguire la redenzione del genere umano.

❦

Se io dovessi in poche parole costringere i risultati dell'ardua indagine, altri dirà temeraria (spero però non vana del tutto), che mi sono assunta, direi che le opere dell'Alighieri che più strettamente si collegano colla *Divina Commedia,* mostrano traccie non dubbie di alcune delle molte fasi per le quali deve essere passata la sua visione dell'oltretomba; e che il poeta non poteva manifestamente presagire quale forma quella visione avrebbe ogni volta vestita in una ulteriore elaborazione. Da questo deriva come a me sembri molto improbabile che fin dalla giovinezza abbia Dante delineato nella sua mente un viaggio nei tre regni eterni, precisamente identico a quello che egli compie nell'opera della sua vecchiaia. Tale opinione, professata oggi da molti, mi sembra derivare da un abito della nostra mente; poichè la *Commedia* occupa ora in essa tal posto, che quasi non riusciamo a concepire che Dante abbia mai potuto, alla sua volta, immaginare una visione diversa. Eppure egli ebbe certamente sentore di non poche visioni che incominciavano con la descrizione del paradiso o del purgatorio! Perciò non di rado i critici fecero violenza al testo delle scritture di Dante; o tratti dal desiderio di anticipare quanto più fosse possibile (quasi ciò dovesse dare maggior lustro al poeta) la data del concepimento grandioso, intravvidero sensi reconditi là dove la lettera è piana; ovvero dimenticarono le tendenze e le consuetudini dell'età in cui il nostro poetà fiorì. E perciò se questi movendo da una concezione nella quale aveva prima di lui infuso luce e vita il Guinicelli, che la sua anima immagina innanzi a Dio a tesservi le lodi della

sua donna che tiene «d'angel sembianza»; e che può quindi essere adorata come angelo del cielo, se Dante dico in una canzone si figura i Beati e Dio tesser le lodi dell'«angelica» Beatrice,[129] tosto noi ci facciamo ad almanaccare non so che cosa intorno a un suo «viaggio» in carne ed ossa, nel paradiso. E perchè egli in questa canzone, in un istante di risentimento verso alcuni malvagi o maligni, menziona una volta l'inferno, noi vediamo lui stesso andarvi senza indugio in persona; senza riflettere che nel commento prosastico non solo egli non fa più nessun cenno di un disegno di tanto momento, ma che esplicitamente confessa, contro ogni sua abitudine, non intendere egli di chiarire più oltre il suo pensiero. Eppure tanto volentieri ei ci intrattiene intorno alle sue visioni paradisiache! Certo l'inferno si era dileguato dalla sua mente, e voleva cancellarlo anche da quella de' suoi lettori gentili. Inoltre solamente tenendo presenti gli amori, gli studi, le sventure di Dante, e le vicende di Firenze e d'Italia si potrà riuscire, non dico a scrivere compiutamente (impresa codesta disperata), ma a lumeggiare in qualche maniera la storia della concezione dantesca; e chi a ciò pervenisse gioverebbe non poco alla retta interpretazione dell'arte dei grandi poeti. Io, dal canto mio, sono ben lungi dal lusingarmi di aver sempre colto nel segno, e molto meno di avere a persuadere alcuno che già professi opinione diversa. Credo però di avere nella mia indagine laboriosa ascoltato l'ammonimento, troppo spesso scordato dai critici, di due altri poeti. Scrive il Foscolo che «gli egregi lavori del genio non saranno mai probabilmente stimati da chi guarda il genio diviso dall'uomo, e l'uomo dalle fortune della vita e de' tempi. I moti dell'intelletto sono connessi a quelle passioni che dì e notte, e d'ora in ora e di minuto in minuto, al-

terati da nuovi accidenti esterni, provocano, frenano e perturbano il vigore d'azione e di volontà in tutti i viventi ». E conversando un giorno l'Eckermann con Goethe, ebbe a dirgli : « Mir sind immer die Gelehrten höchst seltsam vorgekommen, welche die Meinung zu haben scheinen, das Dichten geschehe nicht vom Leben zum Gedicht, sondern vom Buche zum Gedicht. Sie sagen immer: das hat er dorther und das dort ». Al che Goethe rispose: « Ach ja, das ist höchst lächerlich ». Dove è da intendere che Foscolo e Goethe alludono ai poeti grandissimi.

NOTE.

[1] Fr. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, vol. I, pagg. 171-72; cfr. anche Foscolo, *Discorso sul testo del poema di Dante*, cap. XXIV.

[2] G. Carducci, *Opere*, vol. I, pag. 105.

[3] Una breve parte di questo lavoro pubblicai a pochi esemplari nell'opuscolo: *Il primo accenno alla Divina Commedia?* Piacenza, 1898; ora anch'essa ricompare qui ritoccata e completata.

[4] Seguo la edizione che della *Vita Nuova* diede T. Casini in Firenze, Sansoni, 1891.

[5] G. Melodia, *Il primo sonetto di Dante* (estratto dal *Giornale dantesco*, vol. III, quad. VII-VIII, 1896).

[6] Tuttavia anche recentemente ammisero presagio di morte A. Cesari, *La morte nella Vita Nuova*, Bologna, 1892; e M. Scherillo, *Alcuni capitoli della biografia di Dante*, Torino, 1896, pag. 312 e segg.

[7] Vedi Cultura, vol. VII, p. 11.

[8] E. Lamma, *Ricerche critiche* (estratto dall'*Ateneo Veneto*, 1892-93), Venezia 1893.

[9] D'ancona, *La Vita Nuova*, 2ª ediz., Pisa, 1884, pag. 29.

[10] In *Nuova Antologia*, Serie III, vol. 27°, pag. 426.

[11] Naturalmente chere ogn' amadore
di suo cor la sua donna far saccente,
e questo per la visïon presente
intese di mostrare a te Amore,

in ciò che dello tuo ardente core
  pasceva la tua donna umilemente,
  che lungamente stata era dormente
  involta in drappo, d'ogni pena fore.

Allegro si mostrava Amor venendo
  a te per darti ciò che 'l cor chiedea,
  insieme due coraggi comprendendo;

e l'amorosa pena conoscendo
  che nella donna conceputo avea
  per pïetà di lei pianse partendo.

[12] Anzi nel menzionare nel cap. II la sua donna, il poeta sente il bisogno di soggiungere che essa « è oggi meritata nel gran secolo ».

[13] Contraddizione scorge invece il Lamma, il quale a questo proposito scrive: « Per me tra l'ultimo verso del sonetto e il commento contraddizione esiste, contraddizione che io spiegherei così: quando Dante scriveva il primo sonetto della *Vita Nuova* era il giovane rimatore elegante che proponeva ai *fedeli* una questione d'amore; quando scriveva la *prosa* era l'artista, che già aveva imaginato la *Commedia;* che aveva pensato al nesso artistico tra la *Vita Nuova*, il *Convivio* e il *Poema*. La contraddizione, almeno per me, ci deve essere, ed è necessaria ».

[14] Cfr. fra gli altri G. A. Scartazzini, *Dante-Handbuch*, Leipzig, 1892, pag. 288; M. Scherillo, op. cit. pagg. 331-332, e pag. 343, dove si dice che una preoccupazione mistica « governò il poeta nel compilare il libro dei suoi amori, dalla quale gli era altresì derivata la spinta a metter con tanta compiacenza in vista il primo profetico [?] sonetto ».

[15] Cfr. Scherillo, op. cit. pag. 226.

[16] Perciò mi paiono quanto mai belle queste parole del D'Ovidio: « La *Vita Nuova* è la sintesi della poesia puramente erotica e trovatoresca di Dante; è il suggello della sua fase psicologica » fervida e passionata, « che antecedette alla fase degli studi speculativi ed eruditi. Il posto dunque della *V. N.* non può essere se non prima di cotesta fase speculativa. Che se voi lasciate a Dante il tempo di passare alle « disputazioni dei filosofanti » alle letture dei classici latini, alle dottrine « scien-

tifiche, se gli fate comporre allegramente rime filosofiche e allegoriche: se fate che al suo spirito irrequieto si dischiudano altri orizzonti, la politica, la morale sociale o che altro so io, e il concetto strettamente erotico gli si dilegui e la lirica erotica diventi per lui una pura forma; se insomma lo lasciate pervenire a quella situazione di spirito dalla quale non potrà poi uscire altra prosa che il Convivio; allora il momento buono per la composizione della *V. N.* voi l'avrete fatto passare, e non so come oserete venirvene freschi freschi a invitar Dante a metterla in iscritto nientemeno che nella primavera del 1300... Lasciamo dunque che nel 1292 Dante faccia la resa dei conti del suo pensiero e del suo sentire giovanile; che scriva, secondo la felice immagine dello Scartazzini, l'epopea del suo proprio paradiso perduto; sicchè possa passare oltre disimpacciato» (*Nuova Antologia* 1884, 15 marzo, p. 261). Per ciò che riguarda le occupazioni «amene» di Dante giovane v. ora N. ZINGARELLI, *Dante*, Milano, 1899, pag. 89 e segg.

[17] GIOVANNI VILLANI, *Cronica*, Lib. VII, cap. 89.

[18] Vedi quel che io ne scrissi in *Manoscritti italiani delle Biblioteche di Francia* di G. MAZZATINTI, Roma 1888, pagina 559 e segg.; e vedi il saggio che segue.

[19] Cfr. SCHERILLO, op. cit. pag. 227 e segg.

[20] Cfr. FILIPPO ZAMBONI, *Dante, gli Ezzelini e gli Schiavi*, Firenze, 1898, pag. 17 e 109 e segg.; ma di ciò in seguito.

[21] Alcuni stampano il penultimo verso: «E che dirà ne lo inferno ai malnati;» ma la lezione: «O malnati» sembra difesa dal confronto dei manoscritti. Vedi per ora Fr. BECK, *Dantes Vita Nuova. Kritischer Text unter Benützung von 35 bekannten Handschriften*, München 1896, pag. 47.

[22] N. TOMMASEO, *Amore di Dante*, premesso alla *Commedia*, Milano, 1854, pag. 23.

[23] C. BALBO, *Vita di Dante*, Lib. I, cap. 3.

[24] P. FRATICELLI, *Il Canzoniere di Dante*, Firenze, 1861, pag. 93.

[25] G. B. GIULIANI, *La Vita Nuova e il Canzoniere*, Firenze, 1868, pag. 112.

[26] G. Carducci, *Studi letterari*, Livorno, 1874; ora in *Opere complete*, Bologna, 1873, pag. 62.

[27] A. Bartoli, *Storia della letteratura italiana*, vol. IV. Firenze, 1881, pag. 206.

[28] A. Gaspary, *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Torino, 1887, pag. 256.

[29] G. Rossetti, *Spirito antipapale*, 1832, pag. 345 e seg.; *Commento analitico*, vol. I, pag. 377.

[30] G. Todeschini, *Della prima canz. della Vita Nuova*, ecc, in *Studi su Dante*, Vicenza 1872, vol. I, pag. 275 e seg.

[31] F. X. Wegele, *Dante Alighieri 's Leben und Werke*, Jena, 1856, pag. 106; e Jena 1865, pag. 354-355. — La terza edizione di quest'opera non mi fu accessibile.

[32] A. Bartoli, *op. cit.* vol. V, Firenze, 1884, pag. 78-79. Però nel vol. VI, parte II, pag. 245 il B. ammette nella canzone il primo accenno a una visione infernale; ma nega che Dante vi si giudichi dannato.

[33] A. D'Ancona, *La Vita Nuova*, pag. 139 e seg.

[34] Cfr. G. Carducci, *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV*, Imola, 1876, pag. 18.

[35] C. Witte, *Dante Alighieri's lyrische Gedichte*, ecc. Leipzig, 1842; *Anmerkungen*, vol. II. pag. 22.

[36] T. Casini, *La Vita Nuova di Dante Alighieri*, 2ª ediz., Firenze, 1891, pag. 90.

[37] Fr. Colagrosso, *Il primo accenno di Dante al suo poema*, in *Studi di letteratura italiana*, Verona, 1892. pag. 55 e segg.

[38] G. A. Scartazzini, *Prolegomeni allo studio della Divina Commedia*, Leipzig, 1890, pag. 321 e 417-18. — Vedi anche del medesimo autore: *Dante-Handbuch*, pag. 375-76.

[39] M. Scherillo, *Alcuni capitoli della biografia di Dante*, pag. 335-340.

[40] Vedi *Bullettino della società dantesca italiana*, Nuova Serie, vol. IV, pagg. 8-9. Il Barbi trova un sostegno all'opinione del D'Ancona in una stanza della canzone: *Lo doloroso amor che mi conduce*, attribuita all'Alighieri da più codici autorevoli e data alla luce da T. Bini (*Rime e prose del buon*

secolo, pag. XIX), e dal WITTE (*Danteforschungen*, II, 540); ma, come bene fu osservato, quella strofe non ha tutto il valore che a tutta prima parrebbe. Il Barbi già prima aveva posto in dubbio l'accenno alla *D. Commedia* in *Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie* di K. VOLMÖLLER, vol. I, 1890, pag. 471.

41 P. RAJNA, *La genesi della Divina Commedia*, in: *La vita italiana nel trecento*, Milano, 1895, pag. 153 e seg.

42 Ma poco tempo fa mi scriveva l'illustre Maestro, di essere ora meno fermo in questa opinione. Cfr. anche X. KRAUS, *Dante, sein Leben und sein Werk; sein Verhältniss zur Kunst und Politik*, Berlin, 1897, pag. 399-400.

43 L. LEYNARDI, *La psicologia dell'arte nella Divina Commedia*, Torino, 1894, pagg. 49; 79-80; 94-97.

44 Fr. D'OVIDIO, *Fonti dantesche*, I, *Dante e San Paolo*, in *Nuova Antologia*, 1897, vol. 70°, pag. 270 e seg.

45 G. SALVADORI, *Il problema dello stil nuovo*, in *Nuova Antologia*, 1 ottobre 1896, pag. 391.

46 F. ZAMBONI, *Gli Ezzelini*, *Dante e gli Schiavi*, Firenze, 1898, pagg. 89-90.

47 Vedi *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*, Bergamo, 1897, pagg. 129-138.

48 Il Mazzoni è ritornato sull'argomento allo scopo di esaminare le mie interpretazioni nel *Bullettino della società dantesca italiana* N. S. vol. V, pag. 177 e seg.; ed io mi varrò delle nuove osservazioni.

49 *Op. cit.* pag. 60.

50 Vedi *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, anno VI, pag. 97. — Alla interpretazione del Mazzoni fecero buon viso G. PARIS, *Romania*, 1898, pag. 151-52; E. G. PARODI, *Bullettino della società dantesca*, V, 1898, 73-75. Cfr. anche *Giornale dantesco*, VI, 7, pag. 327; *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXII, pag. 569; *Giornale storico della letteratura italiana*, XXXII, 439.

51 Epperciò la interpretazione che io sto per esporre fu detta «sottilissima!».

52 So che alcuni critici dubitarono dell'autenticità di que-

ste *divisioni*, le quali mancano in parecchi manoscritti della *Vita Nuova*, e nella edizione principe. Ma i codici migliori le contengono, e come autentiche le considerò il Witte. Anche il Beck nella sua edizione già menzionata le conserva. Cfr. sull'argomento il KRAUS, *op. cit.* pag. 211. A provarne l'autenticità potrebbero giovare i capitoli dal XXXI in poi, dove le divisioni precedono e non seguono ai versi; e più ancora il fatto che esistono anche nel *Convivio* (vedi Tratt. III, cap. 1). Che Dante amava che si sottilizzasse (s'intende con senno) sull'opera sua, si desume anche dalle parole del cap. XXIX, (e sono parole del testo): « Forse ancora per *più sottile* persona si vedrebbe di ciò *più sottile* ragione » (cfr. anche il cap. XLI).

53 Del resto il Carducci scrisse che Dante « avverte la santa presenza (di Beatrice) al sentimento di carità e d'umiltà che spandesi intorno, al fremito d'adorazione che la seguita; i cor villani s'agghiacciano, i gentili sospirano, ira e superbia di parti cadono, e chi sofferisce di starla a vedere diventa nobil cosa o si muore » (*op. cit.*, pag. 50).

54 Nel commiato dice il poeta alla sua canzone:

> Ingegnati se puoi d'esser palese
> solo con donne o con uomo cortese.

55 Non è di cor villan sì alto ingegno
> che possa imaginar di lei alquanto,
> e però no gli vien di pianger doglia.

Potrei servirmi anche della chiusa del Sonetto IV (*Morte villana*), ma la tralascio perchè controversa (cfr. D'ANCONA, *op. cit.*, pag. 37; COLAGROSSO, *op. cit.*, pag. 58). Per l'uso delle voci « gentile » e « gentilissima » nella *Vita Nuova*, vedi SCHERILLO, *op. cit.*, pag. 252 e segg.

56 I dizionarii danteschi non possono esserci qui di soccorso. Il verbo *attendere* manca al *Dizionario dantesco* del POLETTO (Vol. I); il BLANC, *Vocabolario dantesco*, Firenze, 1850, non cita se non esempi desunti dalla *Commedia*; il FERRAZZI: *Fraseologia della Divina Commedia*, Bassano, 1865, vol. I, pag. 74 e segg., riferisce esempi addotti dal Blanc; e SCARTAZZINI: *Enciclopedia dantesca*, Milano, 1896, vol. I, pag. 154, non menziona il passo della *Vita Nuova*.

57 *Alcuni capitoli*, ecc., pagg. 339-40.

58 Sono ancora parole dello Scherillo che mi piace di riferire, perchè egli professa opinione diversa dalla mia, e perchè le scrive ad altro intento.

59 Cfr. CASINI, *op. cit.*, pag. 99, nota.

60 È Bonaggiunta da Lucca che parla a nome del poeta, *Purgatorio*, c. XXIV, v. 49 e segg.

61 Ad alcuni è parsa esagerata questa sublimazione di Beatrice, ma ad essi si può rispondere col D'Ovidio: « Glorificando in così superlativo modo la sua Beatrice (Dante) non fece altro, in sostanza, che applicare al solito suo, una nuova sublimità, una vecchia norma tradizionale dei poeti del medio evo. I quali avevan per uso di essere o parere *consacrati* alla glorificazione della loro bella ». E, soggiunge l'illustre critico, « non solo nella lirica amorosa. Ognun ricorda, per dirne una, che nella poesia provenzale anche il componimento bellicoso solea contenere in fine un richiamo alla donna celebrata dallo stesso poeta nei componimenti amorosi. Quasi che avesse a parere non poter egli trattar nulla senza pensare, anche fuor di proposito, a lei » (*Nuova Antologia*, 1884, 15 marzo, pag. 24). Cfr. anche SCARTAZZINI: *Prolegomeni*, pag. 187.

63 Cfr. qui sopra a pag. 131.

64 Cfr. CASINI: *op. cit.*, pag. 125, n. 138; e pag. 117, n. 19.

65 « E poi piaccia a colui, che è sire de la cortesia, che la mia anima sen possa gire a vedere la gloria de la sua donna, ciò è di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui, *qui est per omnia saecula benedictus* ».

66 G. A. SCARTAZZINI: *Enciclopedia Dantesca* (sotto voce).

67 *Inferno*, c. V, v. 21.

68 In *Nuova Antologia*, 1884, 15 marzo, pag. 267.

69 G. MELODIA: *Il primo sonetto*, ecc., pagg. 7-8; 9-10.

70 P. RAJNA: *La genesi della D. C.*, ecc., pag. 160.

71 Vedi il commento del Casini a questo verso, op. cit., pag. 165, n. 44.

72 Il TOYNBEE: *Ricerche e note dantesche*, Bologna, 1899, pag. 57, sostiene il dì 8 giugno.

73 Cfr. sull'argomento R. RENIER: *Liriche di Fazio degli*

Uberti, Firenze 1882, pag. CCCXXIV-XXV; F. FLAMINI: *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, 1895, pag. 25-27; M. SCHERILLO, *Alcuni capitoli*, ecc., pag. 370 e segg.

[74] C. TROYA: *Del Veltro allegorico di Dante*, Firenze, 1826, pag. 27 e segg.

[75] E inutile avvertire che alcune di queste date proposte dal Troya furono corrette dagli studi posteriori.

[76] FOSCOLO: *Discorso sul testo del poema di Dante*, capitolo CLV.

[77] La prima edizione è del 1865, la seconda di Firenze, 1898, e a questa mi riferisco. Cfr. le pagg. 35 e segg.; 49, 51, 66-70, 71-83, ecc.

[78] Ibidem, pagg. 86-87.

[79] Ibidem, pagg. 89-90; 104.

[80] Ibidem, pag. 66.

[81] Cfr. GRAF: *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Torino, 1882-83, vol. I, pag. 350-51.

[82] Ibidem, vol. II, pagg. 208-209.

[83] Ibidem, vol. II, pagg. 302-303.

[84] Cfr. GRAF: *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Torino, 1893, vol. I, pag. 293 e segg., ecc.

[85] G. VILLANI: *Cronica*, Lib. IX, cap. LIX.

[86] F. NOVATI: *Tre postille dantesche*, Milano, 1898, pagina 3 e segg. (Come Manfredi s'è salvato).

[87] Cinque sono le parole nel testo latino: *Deus propitius esto mihi peccatori.*

[88] Cfr. su questo argomento quello che io scrissi in: *Il Soggettivismo di Dante*, Bologna, 1899, pag. 45 e segg.

[89] Cfr., ad esempio, il VILLANI: *Cronica*, Lib. VII, capitolo 89. Per un prodigio accaduto dopo la sconfitta di Corradino a Tagliacozzo, vedi ibidem VII, 28; o, dopo la vittoria dei fiorentini a Campaldino, VII, 131.

[90] Cfr. il mio *Soggettivismo di Dante*, pag. 20 e segg.

[91] Contravvenendo però a un suo canone poetico, secondo il quale non conveniva rimare «sopr'altra materia che amorosa» (*Vita Nuova*, cap. XXV).

92 Cfr. *Sogg., di Dante* pag. 68 e segg. Potrei aggiungere che se alcune date ammesse dal Troya e dallo Zamboni sono ora da rifiutarsi, ciò non significa che l'Alighieri non sia stato, ad esempio, profondamente commosso da una narrazione della morte di Francesca udita nel 1288 o 89, sebbene il tragico evento possa risalire a qualche anno innanzi.

93 M. SCHERILLO: *Alcuni capitoli*, ecc., pag. 343.

94 Questa canzone è fatta dal poeta ricordare da Carlo Martello nel *Paradiso* (VIII, 32), e Carlo morì nel 1295; ma essa deve ritenersi assai anteriore a quest'anno; anzi il Renier sospettò un tempo (*La Vita Nuova e la Fiammetta*, pag. 150) che anche il corrispondente trattato II° del *Convivio* fosse da Dante scritto contemporaneamente ai capitoli che nella *Vita Nuova* discorrono della donna pietosa.

95 Ecco come Dante commenta i versi della canzone nel cap. VIII del 2° Trattato del Convivio: « Dico adunque, che vita del mio cuore, cioè del mio dentro, suole essere *un pensiero* soave (soave è tanto, quanto suaso, cioè abbellito, dolce, piacente, dilettoso), *questo pensiero* che se ne gía spesse volte *a' piè del Sire* di costoro, a cui io parlo, ch'è Iddio; ciò è a dire, ch'io *pensando contemplava lo regno de' Beati.* E dico la final cagione incontanente, perchè *lassù io saliva pensando*, quando dico: « Ove una donna gloriar vedía », a dare a intendere ch'io era certo, e sono per sua graziosa rivelazione, *che ella era in Cielo:* onde io *pensando* spesse volte come possibile m'era, me n'andava *quasi rapito*. Poi susseguentemente dico l'effetto di *questo pensiero*, a dare a intendere la sua dolcezza, la quale era tanta, che mi facea *desioso della morte*, *per andare là dov'elli gía;* e ciò dico quivi: « Di cui parlava a me sì dolcemente, che l'anima dicea: i' men vo' gire ».

96 Cfr. a questo proposito anche *Convivio*, III, 4 e 8.

97 Canto XXX, v. 14 e segg. I cori angelici si sono dileguati a poco a poco dallo sguardo di Dante, sì ch'ei si riduce a mirare di nuovo e solamente Beatrice, la cui bellezza però è così grande ch'ei si sente incapace di descriverla:

La bellezza ch'io vidi sì trasmoda
non pur di là da noi, ma certo io credo
che solo il suo fattor tutta la goda.

Da questo passo vinto mi concedo,
più che giammai da punto di suo tema
suprato fosse comico o tragedo;

chè come sole in viso che più trema,
così lo rimembrar del dolce riso,
la mente mia di sè medesma scema.

E nel canto XXXI, v. 70 e segg., Beatrice appare al poeta in tutto il suo splendore:

Senza risponder gli occhi su levai,
e vidi lei che si facea corona,
riflettendo da sè gli eterni rai.

Da quella regïon che più su tuona,
occhio mortale alcun tanto non dista,
qualunque in mare più giù s'abbandona,

quanto lì da Beatrice la mia vista;
ma nulla mi facea, chè sua effige
non discendeva in me per mezzo mista, ecc.

E a questa medesima conclusione si potrebbe pervenire per molte altre vie. Una, ad esempio, è quella seguita da F. P. Luiso (*Costruzione morale e poetica del Paradiso Dantesco*, Firenze, 1898, pagg. 36-37), il quale conclude: « Nell'uno e nell'altro luogo, come il lettore intende, v'è la stessa situazione e la stessa immagine: unica differenza é che nel Paradiso la glorificazione è compiuta, nella *Vita Nuova* è solamente sognata: nella *Vita Nuova* lo *spirito dolente* vede e ripete al cuore del Poeta in modo sottile e oscuro quello che nel Paradiso è rappresentato in modo chiaro e reale ».

98 Rajna, *La genesi della D. C.*, pag. 161.

99 *Rime di Dante Alighieri*, in *Studi letterari*, Bologna, 1893, pagg. 122-23.

100 *Studi su Dante*, Milano, 1883, pag. 156.

101 *Dal secolo e dal poema di D.*, pag. 171.

102 *Dante e S. Paolo*, in *Nuova Antologia*, 1887, vol. 67, pag. 217.

[103] Vedi *Lettere ed Arti*, Anno II. n.° 29; e L'*Alighieri*, III, pag. 504. Altre pubblicazioni posteriori del Federzoni non potei vedere.

[104] *Il Paradiso terrestre dantesco*, Firenze, 1897, pagina 215 e segg.

[105] Op. cit. pag. 235.

[106] Ibidem, pag. 217.

[107] *Purg.* XXVIII, 77-78, 92-93; e XXX, 75.

[108] D. MAURO, *Concetto e forma della Divina Commedia*, Napoli. 1862, pagg. 261-62.

[108 *bis*] Cfr. L. ROCCA, in *Con Dante e per Dante*, Milano, 1898, pag. 118.

[109] Cfr. *Il soggettivismo di Dante*, pagg. 62-63; e KRAUS, op. cit. pag. 737 e segg.

[110] *Paradiso*, XII, 124.

[111] Cfr. *De Monarchia*, Lib. III; e vedi a riscontro *Convivio*, IV, 17.

[112] Cfr. *Convivio*, IV, 4 ecc.; *De Monarchia*, I e passim.

[113] *Convivio*, Trattato II, cap. 2.

[114] Ibidem, II, 6 e 7.

[115] Capo XII, 2-4.

[116] Verso 130 e segg.

[117] Vedi in generale sull'argomento le belle osservazioni del D'OVIDIO, in *Nuova Antologia*, 1897, vol. 67°, pag. 221 e segg.

[118] E che potè conoscere nel commento di *Macrobio*.

[119] FOSCOLO, *Discorso*, ecc. cap. CLIX. Non altrettanto facilmente però vorrei concedere al Foscolo, sebbene egli si senta «in ciò sicuro del vero,» che «moltissimi tratti e più veramente i dottrinali ed allegorici nel *Paradiso*, siano stati i primi pensati e composti più tempo innanzi che il Poeta s'insignorisse della lingua e dell'arte» (ibidem, cap. CLX).

[120] E perciò reputo vani anche gli ultimi sforzi del professor A. BELLONI, *Osservazioni sull'episodio di Ciacco in rapporto coll'episodio di Farinata*, Padova, 1899.

[121] Vedi *Bullettino della società dantesca*, 1898, pag. 254.

[122] *Convivio*, tratt. IV, cap. 26.

[123] Ibidem, IV, 5.

[124] Cfr. *Convivio*, IV, 5 e 22; e vedi nota 112.

[125] Op. cit., pag. 260 e segg.

[126] Ibidem, pag. 266. Uno studio comparativo approfondito fra le due opere dantesche sarebbe importantissimo, e manca ancora.

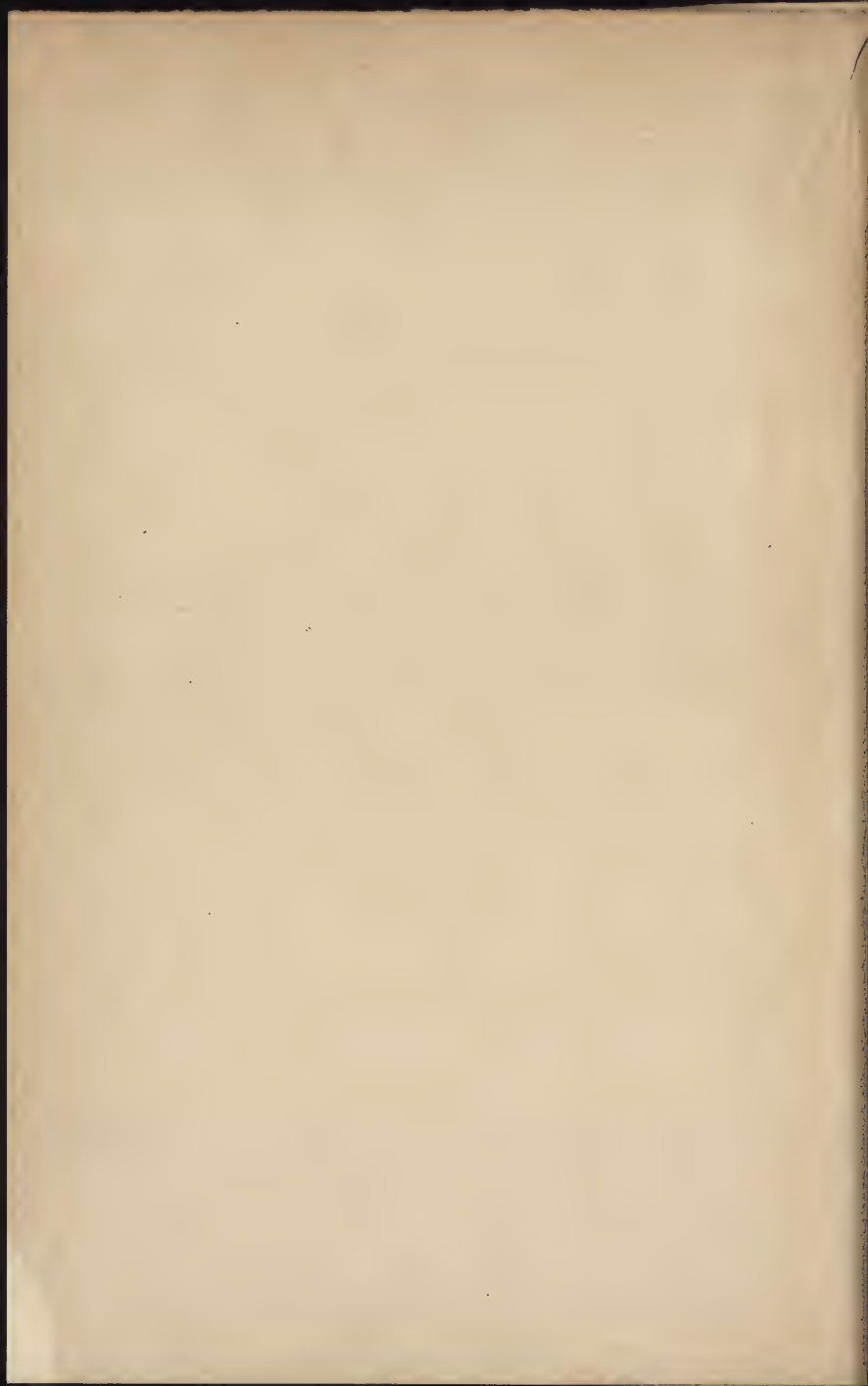
[127] U. Renda, in *Giornale storico della lett. ital.*, vol. 32, pag. 196.

[128] Kraus, op. cit., pag. 269.

[129] Non v' era per i poeti di quella età mistica miglior modo di encomiare la donna amata di quello di dirla angelo, degna di abitare cogli angeli in cielo, certa della divina gloria e della beatitudine eterna; senza che perciò essi poeti a lei poco delicatamente predicessero una prossima morte! Cfr. sull'argomento Carducci, *Studi letterari*, 1893, pag. 58 e segg.; e Salvadori, *Il problema dello Stil Nuovo* in *N. Antol.* 1896, vol. 65, pag. 386 e segg.

LA TEORICA DELL'AMORE

E UN ANTICO

POEMA FRANCESE INEDITO

Si può senza tema di errare asserire che fra le età della storia il medio evo è quella che ha più d'ogni altra intensamente e ampiamente amato. Tutto quanto può l'animo umano provare, ha con non mai pensata profondità sperimentato in quell'epoca tragica, sia nei rapimenti ineffabili dell'estasi religiosa, in cui l'essere umano quasi si annulla per confondersi e dissolversi e viverne la vita immortale nell'essere divino; o negli impeti generosi ispirati dalla devozione al paese nativo, la quale gli eroi della patria rese, non meno dei martiri della fede, onorandi e famosi; ovvero nel culto alla donna che all'uomo divenne maestra di gentilezza e virtù, e di guerrieri e poeti ispiratrice e ultimo premio, e del genere umano, espiata l'antica colpa, redentrice e sovrana. Amore spirò potente nei petti del medio evo, il quale andò sovente significando nel modo ch'esso dentro dettava. Ma età curiosa è codesta pei contrasti più fieri, poichè insieme alla prece del mistico osannante all'Eterno, saliva al cielo lo scherno di chi selvaggiamente o brutalmente affermava la terra; e alla voce in-

neggiante allo splendore del trono mescevasi l'imprecazione di petti ribelli; e al canto del poeta gentile che nel modo più eccelso idealizzava la donna univasi l'oltraggio volgare del realismo più crudo. E, contrasto anche questo notevole, sì intenso ardore di fede, sì spontaneo impeto di passione, sì indomato entusiasmo non impedirono che sorgesse e si raffermasse la opinione che tutto può costringersi, anche gli affetti più vivi, entro il rigore e la esattezza di leggi e norme inviolabili. Poichè anche nel medio fu universale credenza che, ad esempio, la più spontanea e la più libera delle passioni, l'amore fra i due sessi, potesse insegnarsi come s'insegna un'arte o una scienza, e che le sue regole dovessero necessariamente seguirsi da coloro che aspiravano ad entrare nel suo regno.

Questa credenza riesce tuttavia meno singolare a chi pensi, oltre che ad altre ragioni che avrò da esporre in seguito, alla natura dei rapporti sociali, e più ancora alla tendenza dialettica e in ispecie didattica di quella età. Come a ben scrivere o a ben parlare, come a vivere rettamente, o a coltivare la terra, o a condurre gli eserciti, o a guidare una nave, si richiede la conoscenza di norme sicure, così a concepire e a condurre a buon fine una impresa amorosa sono indispensabili non pochi precetti che insieme raccolti costituiscano una vera e propria arte d'amare. Perciò un rimatore italiano, Pieraccio Tedaldi, quando vorrà in un sonetto piangere la morte di Dante non troverà, per esaltarne la dottrina, miglior lode di dirlo

più copïoso in iscïenza
Che Catone, Donato, over Gualtieri; [1]

tre nomi codesti che stanno a indicare tre opere didattiche che erano allora di guida agli uomini nella morale, nella grammatica e nell'amore.

Perciò di leggieri si comprende come il medio evo abbia fatto sì lieta accoglienza al poeta latino che aveva dettato le regole da seguirsi dagli innamorati, e come abbia fatto proprio il precetto, e commentatolo in tutte le guise, che l'amore si mantiene e si prolunga coll'arte (*arte perennat amor*), e che la donna, conquistata coll'arte, si deve coll'arte saper conservare (*arte mea capta est; arte tenenda mea est*).[2] E anche si comprende come il medio evo, che fu età così profondamente diversa per natura e per ispirito da quella di Augusto; che professava una religione basata su di una morale severissima, abbia potuto far sue delle opere che rispecchiavano costumi tanto differenti e tanto lascivi e corrotti. Il medio evo che escogitò quella sottilissima metafisica dell'amore la quale doveva mirare a uno scopo direttamente opposto a quello cui tendevano gli scritti di Ovidio, non solo fece oggetto di gradita lettura, ma consigliò come codice da seguire nella vita pratica quegli scritti a cui esso contraddiceva tanto sovente nella teoria. E le stesse dame, gli stessi amanti che in apparenza rifuggivano da qualsiasi materialità del senso, con diletto leggevano i libri del Sulmonese, per seguirne all'occasione i precetti. Ma questa contraddizione è più apparente che reale, e trova la sua spiegazione, oltrechè nella natura dell'amor medievale, che, come meglio vedremo, era sensuale e i proprii impulsi ed eccessi velava colle costumanze cavalleresche e con la galanteria, anche in un'altra tendenza di quella età, la quale soleva con l'aiuto dell'allegoria coonestare i pensieri e le immagini meno vereconde e pudiche. Ovidio fu dunque per il medio evo il gran maestro dell'amore; e maestro dottissimo a cui dovevano avere ricorso tutti coloro che dell'amore ambivano erudirsi nelle arti segrete: i suoi libri erano rispettati come codici indiscutibili in

siffatta materia. Un poema latino, ad esempio, dell'undecimo o del duodecimo secolo, discorre di un concilio tenuto solamente tra fanciulle, nel quale si parlò « del solo negozio di amore », e che fu aperto colla lettura, come fossero vangelo (*quasi evangelium*), dei « precetti di Ovidio dottore egregio ».[3]

A diffondere la conoscenza delle opere di Ovidio, molto contribuirono le traduzioni e rifacimenti che ne furono fatti. Primo a tradurre in francese l'*Ars amatoria* sembra sia stato nel duodecimo secolo il fecondo e valente poeta Cristiano di Troyes, in un'opera che ora è andata perduta. Venne poscia un certo Maestro Elia, il quale ne diede, anzichè una traduzione, un rifacimento poetico, poichè nell'originale apportò modificazioni notevoli, sia abbreviando, sia amplificando dove più gli parve opportuno: il libro terzo, ad esempio, dell'opera di Ovidio, interamente rivolto ad ammaestrare le donne, fu da lui tralasciato. Egli si rivolge solamente all'amatore, il quale deve conoscere l'arte d'amare a quella guisa che la loro arte conoscono il cacciatore, il vignaiuolo, il marinaio o il musicista. E l'autore, che più volte era stato preso nei lacci della passione amorosa, a buon dritto si giudicà atto ad ammaestrare gli altri nell'ardua disciplina.[4]

Una imitazione dell'*Ars amatoria* fece anche l'autore del poemetto intitolato la *Clef d'Amors,* il quale tralasciò tutti gli episodii e le allusioni mitologiche disseminate nel poema, e ne riprodusse soltanto la parte sostanziale e precettiva. Qui è Amore in persona, il quale, considerando che ogni scienza ha le sue regole, appare in sogno all'autore e gli affida l'incarico di ammaestrare gli amanti nelle loro imprese, perch'egli non vede che esistano precetti che possano loro venire in aiuto. È bensì vero che qualche scrittore latino ha vo-

luto rimediare a tale lacuna, ma l'opera sua oltre ad essere scritta in una lingua che non tutti comprendono, è anche oltremodo prolissa. Deve perciò il poeta dettare un libriccino di piccola mole, che gli amanti possano sempre portar seco; per ricompensa egli godrà di tante avventure amorose quante ne potrà desiderare. Avverte l'autore che dalla sua arte egli esclude i precetti che riguardano il matrimonio, e in ciò è d'accordo, come vedremo, colle idee de' suoi coetanei; raccomanda alle donne di preferenza l'amore dei « chierici », e detta anche per esse, come per gli uomini, norme e precetti, i quali sono non di rado licenziosi e lubrici.[5]

Contemporaneo, o quasi, all'autore della « Chiave d'Amore » è Jaques d'Amiens. Questi però si tenne più di quello sulle generali, così che l'opera sua è, per la storia dei costumi, meno importante. Ma egli si permise di aggiungere una parte che in Ovidio manca, e che sembra provenire da un trattato erotico molto diffuso nel medio evo, dall'arte d'amare di Andrea Cappellano, della quale avrò a discorrere presto. Però Giacomo è lungi dall'usare quelle raffinatezze e sottilità di cui con tanto compiacimento adorna le sue pagine Andrea; egli anzi procede diritto e bruscamente « al fatto ».[6] In generale egli, come i suoi predecessori, non ha saputo cogliere una delle caratteristiche più notevoli dell'opera latina, voglio dire quella ironia che la penetra e la pervade quasi dal principio alla fine, quella superiorità e disinvoltura colla quale il poeta tratta la sua materia, quel sorriso ironico o scettico che attraverso agli ammaestramenti, dettati con gran serietà, irresistibilmente traluce.

E ancora in molte altre opere scritte a scopo didattico è innegabile la imitazione di Ovidio. Menzionerò fra esse il breve poema, spesso assai grossolano, di un

certo Guiart, che alcuno ha identificato con quel Guglielmo Guiart che scrisse la *Branche aux Royaux Lignages,* la quale è una storia di Francia in versi che arriva sino al 1306. Il nostro autore mescola alla galanteria cavalleresca il più crudo realismo. Incomincia come Ovidio col consigliare all'amante ad aprire subito l'animo alla sua bella. Egli le dirà: « Beltà dolce e saggia, io ho perduto per voi l'appetito e il sonno. Io piango e sospiro senza tregua; da voi sola dipende la mia guarigione, e se non ottengo il vostro amore, mi converrà morire ». Forse essa non si commuoverà a queste parole, ma non convien disperare. Innanzi tutto è d'uopo assicurarsi del suo amore e una volta avutane la certezza, bisogna seriamente pensare alla conquista. Convien salutare le sue vicine, esser gentile colle compagne di lei, largo coi domestici e premuroso verso tutte le persone di sua conoscenza. Le doti che il mondo tributerà all'amante faranno aumentare l'amore della donna per lui. Sorpresa sola, convien chiederle un bacio, e se lo rifiuta prendierselo, e tornare il dì seguente per riceverne un altro, il quale sarà tosto concesso. Inutile è dire che questi baci di lei devono essere ricambiati con altri di lui altrettanto saporosi. E qui l'autore entra in particolari che non convien riferire, finchè nella terza parte della sua opera smentisce per così dire le parti precedenti, perchè ei moralizza contro i piaceri del senso. Chiude lo scritto una imitazione dei *Remedia Amoris* di Ovidio.[7]

Di un altro poemetto, farò menzione sebbene scritto in latino, intitolato *Facetus,* il quale è un galateo e un'arte d'amare nello stesso tempo. L'anonimo autore incomincia con dettar regole di buona creanza, ove discorre del contegno e dell'abbigliamento, finchè arriva all'« ars amatoria », che è la parte essenziale e più lunga del poema. Anche qui i precetti di Ovidio sono spesso,

se non sempre, adattati ai costumi del medio evo; l'autore vieta l'amore per le monache e le meretrici, e, quel che più fa meraviglia, anche per le donne maritate, e consiglia quello per le nubili e le vedove; per la conquista di esse egli detta i suoi precetti imitando e sovente parafrasando il poeta latino, e talvolta superandolo nella lubricità ed oscenità dei consigli.[8] Una breve arte amatoria si legge anche in un altro poemetto latino o commedia elegiaca del duodecimo secolo, che godette nel medio evo di molto favore, e che s'intitola *Pamphilus, De Amore*.[9] È Venere in persona che detta al giovane Panfilo i suoi precetti, servendosi spesso dell'opera di Ovidio. Coll'arte, essa gli dice si conquista l'amore; l'arte rovina le città, abbatte le torri, flette e spezza gli animi. Apri subitamente l'animo alla donna che vuoi far tua; nessun timore ti freni, non ti sgomenti nessuna ripulsa; frequenta i luoghi che ella suol visitare; lieto ti mostra in volto; non tacere nè parlar troppo; usa la violenza; nascondile la tua povertà; regala le sue ancelle affinchè dicano bene di te, e scegliti un «interprete» che sinceramente riferisca ad ambedue quello che ciascuno di voi vuol far sapere all'altro.

Ma chi senza confronto diede ai precetti di Ovidio, e all'arte d'amare in genere, la diffusione maggiore fu senza dubbio una scrittura che va meritamente famosa fra le altre del tempo, un lungo poema allegorico che occupa una pagina importantissima nella storia del pensiero e dell'antica letteratura di Francia, il *Romanzo della Rosa*. Esso è opera, come ognuno sa, di due autori, di Guglielmo di Lorris che fra il 1235 e 1240 ne dettò i primi 4669 versi,[10] e di Giovanni di Meung, che circa quarant'anni più tardi continuò e terminò il poema. E anche è risaputo che questi due autori sono fra loro molto diversi per ispirito, per carattere e per ingegno,

e che fedelmente rispecchiano le due diverse età in cui vissero, e il loro secolo.

Un profondo mutamento si era prodotto nella coscienza e nel pensiero francese durante il secolo XIII. Già nello scorcio del secolo antecedente l'entusiasmo per gli antichi eroi era scemato; i ricordi di una età gloriosa che era stata testimonio delle imprese di un imperatore che aveva soggiogato il mondo si erano affievoliti; agli antichi guerrieri che morivano per la patria e per la religione, circondati da una schiera di angeli e circonfusi da una luce divina, altri guerrieri erano succeduti, i quali avevano ideali meno alti, meno generosi, meno eccelsi; quelli erano forti e rozzi, forti e gentili erano questi. I monti, le selve, le pianure risuonavano ancora dei colpi di spada di cavalieri bramosi di pugna, ma il loro braccio non era più armato dalla fede, dall'amor della patria o dei proprii diritti; chi li spingeva alle ardite imprese non era più un nemico implacabile che minacciante la libertà di tutti o i diritti di alcuni, si affacciava tremendo ai confini del paese nativo, o alla soglia della paterna dimora per avidità di conquiste o per atroci vendette. Erano giganti rapitori di donzelle innocenti, erano cavalieri sleali e ingannatori, erano fate e maghi autori d'incantesimi e di frodi che i nuovi guerrieri correvano a combattere; loro sprone era l'amor della donna e l'amor della gloria puramente individuale. Gli antichi poemi cantati nei castelli feudali dinanzi ai baroni esultanti di gioia superba al racconto delle gesta gloriose dei loro antenati, avevano ceduto il posto ai poemi narranti imprese cavalleresche o avventure galanti, delizia e svago dei cavalieri innamorati e delle dame gentili. L'amore aveva formato il contenuto dei nuovi poemi, l'amore profano, ch'era diventato lo scopo e la ricom-

pensa della vita della nuova generazione. E, d'altro canto, una forza occulta, un bisogno prepotente chiamava gli spiriti verso l'antico, e li spingeva a cercar nel passato elementi per la vita presente; il fondo di civiltà ereditato da avi antichissimi formava la base della nuova tendenza, che altro non era se non un presentimento confuso del rinascimento futuro. E nacque e crebbe l'amore per gli argomenti antichi, amore che preannunziava un mutamento profondo, poichè mentre la scelta degli argomenti classici ed eruditi riprometteva da un lato la rinascenza di un mondo splendidamente sepolto, uccideva dall'altro la ispirizione poetica. Crebbe l'amore per la dottrina, crebbe la brama intensa e non mai soddisfatta del sapere, per modo che all'arte fu sostituita la scienza, alla poesia la metafisica, all'ispirazione il raziocinio. E, col raffinamento dello spirito e dell'intelligenza, prese vigore l'allegoria che agli antichi eroi volle sostituiti esseri immaginarii e simbolici; e all'allegoria si accoppiò la satira, già vigorosa ed estesa. Tutto ciò che era stato deificato, tenuto sacro, fu preso di mira e inesorabilmente colpito; la libera parola del flagellatore fu arditamente pronunciata dinanzi ai sovrani, dinanzi al clero, dinanzi ai forti; all'antico spirito religioso si contrappose il nuovo spirito laicale, che mosse a quello una guerra ostinata e incessante, presago della vittoria futura. E l'opera che in sè riassume questi caratteri, che in sè riflette questo indirizzo di una nuova età, che chiude il passato ed apre l'avvenire, che è la sintesi di una vasta analisi, è appunto il *Romanzo della Rosa*.

Nella parte del poema che spetta a Giovanni di Meung, *Amico*, uno dei personaggi più importanti di esso, si assume l'incarico di esporre i precetti amorosi; ed egli prende a modello quello scrittore che più era

conforme ai gusti e al modo di pensare dell'*Amante* che ei vuole istruire e che è nel tempo stesso il protagonista e l'autore dell'opera. Non sarà inutile allo scopo che mi sono proposto riassumere qui brevemente i suoi dettami. Scrivi, dice « Amico » ad « Amante », alla tua bella, ma non apporre il tuo nome in fine alla lettera; non aspettare ch'essa ti richieda d'amore; e se puoi sorprenderla in momento propizio, non ti lasciare sfuggir l'occasione, usando se farà d'uopo anche la forza, perchè è grata la violenza alle donne. Procura di assecondare il carattere della tua donna; s'ella è seria tu sii serio, se faceta faceto; se ride ridi, e se essa piange, piangi tu pure. Ama ciò ch'ella ama e loda quel ch'ella loda. Se con lei giuocherai a scacchi, a dadi o a tavole, lasciala vincere; siile prodigo di lodi, ed usale tutte le premure possibili: se un po' di polvere le copre l'abito e tu la scuoti; se vuol sedere, porgile la sedia. Facile sarà per te la conquista se tu sei ricco; se povero fa doni modesti, ma gentili. Fuggi la donna che vende il proprio amore, e rammentati che versi e canzoni per essa non giovano a nulla; molto più utile riesce una borsa pesante. Non voler signoreggiare la tua donna, perchè così operando uccideresti l'amore: vuole essa andare in traccia di un altro amante? Non la rimproverare, nemmeno se tu la cogliessi sul fatto; e se alcuno le invia lettere, non mostrar desiderio di leggerle, e lasciala andare dovunque essa voglia: chi vuol tenere chiusa la propria donna è più facilmente tradito. Non rinfacciare a colei che tu ami i suoi difetti; non la percuotere; e se ella percuotesse te, non ribellarti, neppure quando coll'unghie ti lacerasse il viso: dille anzi che preferisci vivere in quel martirio all'essere privato del suo amore. Se ella è irata, per rappaciarla falle il giuoco d'amore; se sei povero

ama saggiamente e soffri umilmente; e se ti viene talento di fare un regalo ad una novella amica, procura che la tua donna nol riconosca; nè voler dare ad ambedue un convegno nel luogo medesimo. Se la tua amante viene a sapere per certo che tu la tradisci, non confessare mai il tuo fallo; giura sulla tua innocenza e placala nel modo che già ti insegnai. Ma se costretto tu fossi a confessare la colpa, giura che mai più la tradirai, e chiedile perdono e ristabilisci la pace sempre alla stessa maniera. Non ti vantare dei favori della tua donna perchè le toglieresti l'onore; e se cadesse ammalata siile di aiuto e di conforto, e mostra nell'aspetto il tuo dolore. In questa arte d'amare, Giovanni di Meung si attenne fedelmente all'opera di Ovidio nei suoi punti capitali [11]; e ciò si comprende quando si pensi che il sensualismo dell'autore giunge alla fine del poema anche all'oscenità; anzi egli dà prova di compiacersi della lubricità del suo argomento.

Tuttavia, ad onta di questo, Giovanni condanna il semplice diletto carnale. Dal criterio che la Natura è incaricata di perpetuare gli esseri s'informa l'opera sua, ed egli perciò rimprovera l'amore che serve di mero trastullo e non mira alla legge della propagazione della specie. Epperò inveisce contro gli ordini religiosi, e il suo biasimo si collega appunto ad una guerra mossa in quei tempi alle esagerazioni di alcuni seguaci del cristianesimo. Egli biasima perciò anche le donne che non vogliono figli, e più acremente quelle che vendono il loro amore. Notevole è altresì l'ira del poeta contro il sesso femminile in generale. Il cavalleresco Guglielmo, anche mosso a lagnarsi di esso, non lo avrebbe certo coperto delle ingiurie più basse e dei più villani improperii; ma la satira di Giovanni è continua, violenta e aggressiva; tutti i personaggi del suo poema sono in

questo d'accordo, e quantunque le invettive siano sovente poste sulle labbra di questo o di quello, si comprende tuttavia che esse partono dall'animo dell'autore e ne esprimono l'intimo convincimento. Al marito geloso egli fa dire come sulla terra non viva più nessuna Penelope, nessuna Lucrezia, come le donne spontaneamente si offrano quando non sia chi le richieda; come sappiano ricoprire con tanta destrezza i loro difetti da sembrar buone e virtuose, sebbene di buone vi sia maggiore penuria che di fenici e di corvi bianchi. Castità, egli dice, è da tutte fuggita, dentro e fuori dei chiostri; tutte prestano omaggio a Venere; e nel colmo dell'ira egli lancia contro le donne una sentenza e una profezia, che è misura dell'ira cieca e ingenerosa che gli commuove i precordii.[12]

Certo questo ed altri simili passi furono al nostro poeta ispirati, oltre che dalle sue letture [13], anche dall'indole del suo ingegno, poichè oltre ad essere un erudito e un filosofo, egli è un osservatore che rifugge da qualunque artificio e rappresenta la realtà della vita con tutte le sue brutture. E appunto questo spirito di osservazione lo porta alla satira, ch'egli sparge a piene mani nel suo poema rendendolo per tal modo un'opera di capitale importanza. Giovanni è l'erede degli autori dei *fableaux;* la sua satira rappresenta l'opposizione che lo spirito laicale moveva in quei tempi agli ecclesiastici, e lo spirito borghese alle costumanze cortigiane e galanti delle corti. Ma non perciò dobbiamo di lui fare un uomo che non sia conscio della violenza o della esagerazione di molti de' suoi pregiudizii; e difatti dell'acredine delle sue parole contro le donne si scusa [14]; oppure un incredulo che combattesse le credenze del tempo suo: l'incredulità e la reazione verranno più tardi. Il nostro poeta prova soltanto come il suo tempo,

potentemente attratto dalla vita terrestre, umanizzava i suoi ideali, spingendosi forse troppo oltre, per reazione contro il mistico sentimentalismo dell'età che lo aveva preceduto.[15]

Ma la teorica amorosa di Giovanni di Meung è per noi notevole anche per un altro rispetto; per l'importanza singolare ch'egli ha dato a due personaggi, i quali sono soventi indispensabili a chi nella palestra d'amore vuol raggiungere l'intento ch'ei s'è prefisso. Uno di questi personaggi, già lo conosciamo, è il confidente, il consigliere dell'amante, è *Amico;* e l'altro è una persona lurida, ma forse anche più utile, la mezzana, la *Vecchia*.

Aveva proibito Ovidio di affidare il segreto del proprio cuore ad un amico,[16] ma il medio evo predicò il contrario. Andrea Cappellano non solo ammette che ognuno dei due amanti possa avere il proprio consigliere od amico, ma dice anche esser lecito lo scegliere di comune accordo una quinta persona, la quale serva di nuncio fedele fra tutti e vigili alla segretezza del reciproco amore.[17] Ha opinato il medio evo che sente chi ama il bisogno di avere una persona cui poter affidare le sue speranze e i suoi timori, nel cui seno poter deporre le lagrime provocate dal disinganno e dalla disillusione, quando il cuore e la mente debbano rinunziare ai loro fantasmi o ai loro ideali. È necessaria ad un amante una persona cortese e benigna che dentro di sè chiuda il segreto affidatole, e trovi all'occasione un conforto e un consiglio. Difatti l'*Amico* compare ed agisce nel *Romanzo della Rosa,* là dove l'*Amante,* colto dal timore di non riuscire nel suo intento, tormentato da dolori e da dubbi indicibili che gli procura Amore, ricorre ad un antico compagno, dal quale si ripromette consigli ed aiuto, e presso lui si rifugia dopo essere

stato in malo modo cacciato dal giardino in cui fiorisce la rosa che egli ama, e dopo avere da sè respinta *Ragione*. Ma *Amico,* che è così dolce e mite nei versi di Guglielmo, diventa un audace e uno scettico in quelli di Giovanni. Dapprima la sua figura indeterminata non appare sulla scena che per iscomparir tosto; egli non dice che poche parole; nulla di ignobile, di audace è nella sua condotta; nulla che esca dai limiti della più dignitosa amicizia. Ma in Giovanni egli è filosofo ed è cinico; disserta a lungo sulla ricchezza e la povertà; sulla purezza e la semplicità dei costumi degli uomini nel secolo d'oro; espone idee ardite sul matrimonio dipingendo con foschi colori la vita coniugale; detta i precetti lascivi di Ovidio, e non si perita di esprimere le più ardite opinioni politiche intorno al potere regio.[18]

E per quel che riguarda il secondo dei personaggi di cui ho fatto menzione, ricorderò che già la letteratura orientale possedeva il tipo di vecchia mezzana, il quale passò nella novellistica europea, come prova il *fableau* della *Vieille Auberée,* che proviene dal libro di Sindibâd.[19] Anche Ovidio poteva esser preso a modello, e certo esercitò una notevole influenza l'elegia ottava del primo libro de' suoi *Amores*. Ivi si parla di una vecchia strega la quale dà consigli alla donna del poeta, insegnandole le arti dell'amore venale. Questo tipo di vecchia, più volte riprodotto durante il medio evo, diventò un personaggio importante nel *Panfilo*. Qui il carattere della megera è molto abilmente trattato. Essa non è più la maga di Ovidio ma una popolana che vuole dall'opera sua ricavar danaro. Perciò al giovane Panfilo, che la prega di aiutarlo nel suo amore, mette innanzi mille difficoltà e ostacoli, finchè non ne ha avuta promessa di largo compenso. Allora si accinge all'opera: invita Galatea, la fanciulla amata

dal giovane, in sua casa, fa sopravvenir Panfilo; lascia soli i due amanti, e dopo una non breve assenza rientra fingendo di nulla sapere dell'accaduto e meravigliandosi delle lagrime di Galatea, che piange la perduta verginità. La vecchia abilmente si scolpa delle accuse che le sono mosse dalla fanciulla e le promette di ottenerle il giovane in isposo. L'autore del *Panfilo* fu alla sua volta molto probabilmente imitato da Richard de Fournival nel suo poemetto *De Vetula,* che fu per lungo tempo attribuito a Ovidio.[20] Anche Guglielmo di Lorris aveva introdotto questa donna nel suo poema: a *Bella Accoglienza,* rinchiusa nella torre da *Gelosia,* è data per compagna una vecchia il cui ufficio è di custodirla e guardarla da ogni insidia.[21] Ma il suo continuatore Giovanni sviluppò questo carattere e fece della *Vecchia* uno dei personaggi più notevoli dell'opera sua.[22]

Tutto quanto si può immaginare di più ributtante, di più laido e di più corrotto è nel carattere di questa donna. Essa, nella sua avidità del guadagno si accinge per danaro all'impresa di corrompere la fanciulla che le è stata affidata. A tale scopo le tiene un lungo discorso in cui si propone di ammaestrarla in tutte le segrete arti d'amore. E l'amore di cui ella parla è quale possiamo aspettarci: l'amor sensuale non solo, ma venale, l'amore delle cortigiane. Mente amore, essa esclama, quando impone alle donne di essere generose e di amare un sol uomo. Sii avara, dice alla fanciulla, e poni il tuo cuore in più luoghi; non lo donare, non lo prestare, ma vendilo il più caramente possibile. Non tema la donna di spergiurare, perchè anche Giove e gli dei spergiurano; di tutti gli artifizii ella usi e di tutte le civetterie che può immaginare: le lagrime, l'inganno, la frode; si mostri in tutti i luoghi, tenda ovunque le reti. Da' suoi molti amanti carpisca più denaro che può; li spogli,

li riduca al verde, e poscia li cacci da sè. E su questo tono essa continua per molti versi, non smentendosi mai.[23]

❦

Ma prima di questa tendenza che diremo realistica, e accanto ad essa, un'altra era venuta prendendo vigore, la quale era animata da uno spirito affatto diverso, anzi contrario, come quella che mirava ad educare gli animi al rispetto e al culto per la donna.

Già nelle nazioni nordiche era vivissimo un profondo rispetto pel sesso femminile; la donna appariva come un essere dotato di vigore e virtù e quindi meritevole di ossequio e di venerazione. Col progredire del tempo, a cominciare dal secolo duodecimo, la società medievale andò sempre più spogliandosi della sua nativa rozzezza; e frutto di questo progressivo raffinamento fu quello spirito di galanteria che diventò anima della cavalleria. Divenuti men rudi i costumi, nato l'amore per le cose belle e gentili, la donna che aveva vissuto sconosciuta e solitaria fra le pareti domestiche, incominciò ad essere meno severamente custodita e ad esercitare il suo impero, prima nelle ore di svago e poscia nei momenti più serii della vita. Essa allora diede opera a dirigere e ad accrescere l'amore per le cose gentili, e non lasciossi sfuggire l'occasione per fare l'utile proprio, operando in modo da divenire uno degli ideali più alti del cavaliero. Allora la cavalleria venne come a scindersi in religiosa e profana; l'una continuò le tradizioni della cavalleria delle crociate e trovò la sua manifestazione letteraria nei poemi del Saint-Graal; l'altra ebbe per suo movente principale il sentimento dell'onore[24] e il culto per la donna. Nata la galanteria, essa infor-

mò ogni atto del cavaliero, e si unì quindi strettamente anche all'amore, che ricevette da essa un'impronta speciale; la quale prima si fa manifesta nella letteratura del paese che della galanteria fu patria, cioè nella letteratura provenzale. Il cavaliere per galanteria serviva la donna, e questa approfittava della sua sommissione per cavarne vantaggi. Quando quegli la richiedeva d'amore, essa, dall'alto del piedestallo, sul quale egli colla sua devozione e il suo profondo rispetto l'aveva collocata, dettava le sue esigenze e le sue pretese. Gli amanti erano per essa altrettanti vassalli e dovevano perciò pagarle quel tributo di obbedienza che il vassallo doveva al signore; l'ordinamento feudale fu trasportato nel campo dell'amore, e l'amore fu regolato dalle stesse norme, basato sugli stessi principii che i rapporti fra suddito e sovrano. E la donna non vide la sua ambizione soddisfatta, non considerò appagate le sue esigenze se non quando il richiedente obbedì alle sue pretese. Meta e scopo di ogni impresa erano per il signore la gloria e la fama, e queste gli venivano date dal suo cantore, dal suo poeta; e anche la donna alla stessa meta rivolse i suoi pensieri e le sue mire. E l'ambizione sua fu favorita dalle circostanze, poichè quegli stessi che glorificavano i loro signori erano pronti a celebrare la sua virtù e la sua bellezza.

E come l'ambizione univa il poeta al signore, l'ambizione unì il poeta alla sua dama. Questa ambiva e cercava un cantore pronto e disposto a diffondere le sue lodi, e il cantore si reputava a grande onore l'essere legato ad una donna di alto affare. E a quella guisa che ogni azione del poeta doveva essere rivolta all'accrescimento della fama della sua donna, così questa doveva dal canto suo esser pronta ad onorare il suo cantore, il quale però dal semplice fatto di essere amato

da lei traeva onore grandissimo, poichè essa, che era sempre riguardata come la più ragguardevole a la più nobile del suo sesso, come l'ideale incarnato del buono e del bello, non poteva amare che i buoni. Da ciò si comprende come l'amore potesse essere sprone ai grandi fatti ed all'audaci imprese: l'amante per rendersi degno di una donna che era l'inarrivabile modello di tutte le virtù femminili doveva adoprarsi con tutte le sue forze per raggiungere l'ideale della virtù cavalleresca. Da ciò doveva naturalmente nascere l'opinione che amore è causa e principio di ogni virtù e di ogni bene, che anzi senza amore l'uomo non può essere perfetto; amore fa il cavaliere prode e valente, amore fa sgorgare il canto dalle labbra dei trovatori, amore è un freno contro i vizii e un sentiero che conduce a virtù. Quindi esso dev'essere puro e lontano da ogni aspirazione ai piaceri materiali; questi anzi sono causa della morte d'amore. Chi cerca il diletto materiale non ama; il *faitz* (il fatto), come dicevano i Provenzali, uccide l'amore. « Chi mi vieta, canta il Monaco di Montaudon, chi mi vieta di amare una donna come un vero amico? Se io amo il mio amico per me, non l'amo sinceramente; se l'amo per lui solo, allora l'amo sinceramente; se l'amo per me e contro di lui, allora lo odio. Così io amerò la mia donna per me, affinchè nella speranza di piacerle io mi allontani dal vizio e mi unisca a virtù, e possa condurre una vita piacevole; io l'amerò per lei, cioè l'onorerò e celebrerò il suo nome e la sua fama, e sarò il custode del suo onore come se fosse l'onore del mio amico. E se per caso la fragilità umana facesse nascere in me qualche desiderio disordinato, io trionferò di esso colla forza del suo amore, e sono convinto che sarà una maggiore prova di virtù l'avere dei desideri e reprimerli, che non averne ». E le cose medesime a un dipresso afferma Montagnagol

quando dice che « non ama, nè dovrebbe essere amato chi domanda alla sua bella cose che la virtù condanni. Qualunque ardente desiderio vi tormenti, voi non dovete voler nulla contro l'onore della vostra dama. Amore altro non è che una medesima volontà con l'oggetto amato in tutto ciò che può accrescere la sua gloria; chi cerca altra cosa smentisce il nome di amore. L'amante leale ama ragionevolmente senza troppo appassionarsi. Gli amanti del tempo passato altro non cercavano che la gloria di bene amare, e le donne non avrebbero mai acconsentito a nulla di sconveniente. Così tutti erano pieni di merito, non pensando se non all'onore; ma oggi la virtù è in decadenza, nè altro si cerca fuor che il piacere. » L'amore dunque, principio e fonte di ogni virtù non poteva condurre a un atto brutale. Infatti Guiraut Riquier, nel parlare dei gradi d'amore, dopo aver detto del quarto, che consiste nel baciare la donna, soggiunge: « E se fosse usanza che l'amore si fermasse qui, esso non avrebbe fine nè morrebbe tanto facilmente. Ma il quinto grado è troppo grave, ed è « il fatto » *(faitz)*, per il quale muore anche l'amore che l'uomo nutre in cuore ».

Queste idee che ebbero la loro patria nel sud della Francia andarono acquistando vigore a mano a mano che la letteratura provenzale si avvicinò alla sua decadenza, finchè le troviamo formulate nel *Breviari d'Amor* di Matfré Ermengaut, il quale si propose appunto nell'opera sua la glorificazione dell'amore cavalleresco, puro, ideale, a scapito dell'amor vero e naturale. L'idealismo di questi poeti venne così a togliere alla concezione dell'amore ogni ombra di sensualità e condusse poi, specialmente in Italia, all'astrazione da ogni immagine concreta della donna, a un misticismo amoroso, che si perdette nell'adorazione di un tipo ideale che non ebbe quasi più nulla di umano.

Ma tale amore ideale, purissimo, non è certo l'amore trovadorico, quale deve propriamente intendersi. Chi legga le poesie dei trovatori di leggieri vi scorge, come fu più volte osservato, una continua progressione di desideri che in maniera più o meno gentile tende sempre al possedimento del corpo. Nè la cosa poteva essere altrimenti. Le tendenze e il carattere di quell'età ci provano come il sensualismo fosse una conseguenza necessaria dell'indole delle istituzioni, le quali dovevano condurre alla corruzione dei costumi. Già per sè stessa la morale della cavalleria non era pura; essa portava dentro di sè i germi della propria rovina. Il giovinetto che per istruirsi nel maneggio dell'armi si poneva al servizio di un signore e della sua dama, se da un lato era tratto ad educarsi alla galanteria cavalleresca, doveva dall'altro acquistare colla dama una dimestichezza che nel correr degli anni diventava per lui un forte stimolo ad abusare della famigliarità che gli era accordata. Vedemmo come fosse legge della galanteria che la disciplina del cavaliere verso la dama fosse guidata dalle stesse norme di quella che legava il vassallo al suo signore; uguali erano quindi i servigi che l'uno doveva prestare all'altro, per modo che se il vassallo aiutava il signore nello svestirsi o nello spogliarsi, la stessa cosa doveva fare il cavaliere alla dama, con quanto pericolo dell'amor puro e platonico ognuno comprende. Difatti tanto il cavaliere quanto il trovatore abusavano spesso della libertà loro concessa; essi incominciavano col chiedere uno sguardo, poscia un sorriso o il dono di un capello o anche d'uno dei fili dei guanti della donna bramata, e finalmente arrivavano al bacio, che non di rado era loro concesso, e che era stimolo e speranza al conseguimento di favori più grandi. Inoltre gli stessi baroni, gli stessi mariti contribuivano colle

abitudini loro alla corruzione delle mogli. Animati da uno spirito sfrenato di avventura o da amor di conquiste, essi abbandonavano la casa e la famiglia, lasciando la consorte in una solitudine pericolosa, della quale v'era chi sapeva sovente approfittare. Il modo stesso nel quale si usava stipulare i matrimonii era causa di corruzione. La scelta del marito non era lasciata all'impulso del cuore, ma era imposta da motivi politici o da interessi di famiglia, e perciò la donna si trovava improvvisamente al fianco un uomo che non amava, e che, per giunta, l'abbandonava nella solitudine del suo castello, dove le erano di conforto i canti appassionati dei trovatori e le cortesie dei cavalieri.

Tuttavia cura degli amanti rimase sempre quella di di vigilare sull'onore delle loro belle; essi dovevano con ogni sforzo celare le loro intenzioni sensuali; la meta alla quale tendevano era il godimento dell'amore, ma questo non doveva andar scompagnato dall'onore. Era più dolce e più grato un aspettare lungo e onorato, che un ottenere pronto, ma riprovevole e indecoroso. E che l'amore fosse strettamente unito all'onore, doveva specialmente importare alle donne, le quali in tal guisa riuscivano sia a coprire i loro falli dinanzi alla società, sia a mantenere verso il loro amante quella superiorità alla quale non ingiustamente credevano d'avere diritto. Esse dovevano, come ben dice G. Paris, « creare e far accettare agli uomini un amore ideale e raffinato, che, quantunque non platonico e fondato sul pieno possesso, non lasciasse tuttavia ai sensi che una parte secondaria, strettamente legata alla pratica e all'accrescimento delle virtù sociali, e concedenti alla donna, in causa del rischio ch'essa correva abbandonandosi, una superiorità costante, ch'essa giustificava coll'influenza nobilitante che doveva esercitare sull'amante ».[25]

È indubitato però che oltre che di un amore puramente platonico, e di un amore, per così dire, platonico-sensuale, esistono anche nelle poesie dei trovatori tracce manifeste di un amore semplicemente sensuale: parecchi poeti confessano apertamente e crudamente la sensualità della loro passione. E questo essi non fecero, come crede il Fauriel,[26] per uno spirito di reazione, per opporsi cioè all'amor puro che tendeva a fare della donna un essere angelico; piuttosto vi erano condotti dalle condizioni dei tempi. Più volte fu detto che il medio evo, il quale volle scindere l'uomo, giunse o ad una fantastica glorificazione di esso ovvero all'abbrutimento completo; e mentre l'una tendenza conduceva al misticismo e all'ascetismo, finiva l'altra nella cruda brutalità del senso. Perciò nel medio evo accanto all'idealismo più puro vive il più volgare sensualismo; accanto all'angelo il demone, al serafino la bestia. E perciò la condizione della donna è delle più singolari. Essa ora regna sovrana, ed ora obbedisce qual schiava; ora è venerata nei castelli feudali, ed ora è vituperata nei campi; ora è chiamata fonte di ogni bene e virtù, ed ora è considerata come un puro strumento del senso. I componimenti lirici che trattano dell'amor sensuale perciò sono non pochi.[27]

In conformità di queste tendenze e concezioni dell'amore, ebbe il medio evo le sue teoriche amorose, e noi già abbiamo fatto conoscenza di quelle le quali apertamente insegnano le arti dell'amore carnale. Ma anche l'amore che dicemmo trovadorico ebbe i suoi trattati e le sue dottrine, tanto nel sud quanto nel nord della Francia. Poichè assai presto, come fu scritto, « la lirica dei trovatori con tutto l'insieme di forme poetiche, di concezioni letterarie e di convenzionalismi sentimentali che la componevano penetrò nella Francia settentrio-

nale. Nel nord come nel mezzogiorno i principi, gli altri baroni, le grandi dame si misero a *trovare*, e anche colà l'amore fece il fondo di quella poesia di società, e fu l'amore quale l'avevano presentato i trovatori, l'amore che faceva l'incanto e il danno delle riunioni mondane, l'amore illegittimo e nascosto, e nello stesso tempo l'amore considerato come un'arte e come una virtù ».[28]

Io farò qui menzione di alcune arti amatorie che rispecchiano questo indirizzo, sia per contrapporle a quelle già vedute, e sia per meglio prepararci alla intelligenza del poema che intendo esaminare in questo mio saggio.

Un poemetto provenzale scritto nella prima metà del secolo decimoterzo, forse poco tempo prima che Guglielmo di Lorris incominciasse il Romanzo della Rosa, e che fu detto *La Corte d'Amore,* contiene una breve arte d'amare.[29] Amore, pregato di dettare le sue leggi, si volge a Cortesia, perchè voglia essa soddisfare al desiderio dei richiedenti. Cortesia incomincia col dire che povertà con gentilezza vale più che orgoglio con ricchezza, e che l'amore « fino », leale, sincero, proviene da quattro cose: la prima è buona fede, la seconda lealtà che non deve andare disgiunta da segretezza, la terza misura o cautela nelle parole a cagione della gente malvagia, e la quarta è senso, col quale l'amore fa tutto il suo talento. E perciò sono nemici di amore i traditori ed i venali i quali lo offendono anzichè venerarlo. E a chi desidera battere la via d'amore Cortesia largisce i suoi dettami. Apri, essa dice, subitamente l'animo tuo alla donna che ami; servila, mostrati di lei innamoratissimo, e fa sembiante di morire di amore in sua presenza. Piangi, prega in ginocchio, e quando l'avrai servita alcun tempo richiedila d'un bacio; la donna dal canto suo deve all'amante fare alquanto aspet-

tare e desiderare i suoi favori. Procuri questi di vestire pulito ed accurato; si guardi dal folle parlare per non meritarsi i biasimi altrui, e non si mostri alla sua donna adirato. Sia largo di doni ai messi di lei; e lei udente lodi il marito suo, e, ove la sorprenda sola, la baci e l'abbracci e arrivi potendo sino all'ultimo, perchè le donne amano un po' di violenza. E a questi insegnamenti agli uomini, altri ne seguono, come in Ovidio, alle donne. Abbiano esse cura del loro corpo; facciano uso di acque odorose, e siano nelle conversazioni piacevoli e cortesi. A colui che le corteggia sappiano gentilmente rispondere e rifuggano da parole folli o orgogliose. Si guardino dalla menzogna e dall'inganno, dalla cupidigia e dall'orgoglio; non si mostrino soverchiamente crudeli verso il loro amante, e fuggano come abbominevole cosa la venalità.

Meno breve di questa arte d'amare dell'anonimo verseggiatore provenzale è quella che Guglielmo de Lorris fa nel suo poema dettar da Amore.[30] L'autore della *Cour d'Amour* si prefisse di scrivere per gli amanti un trattato, seguendo i precetti del quale noi possiamo divenire perfetti servi d'amore; il primo degli autori del Romanzo della Rosa volle pure scrivere un'arte d'amare, come egli dapprincipio asserisce, ma dettò invece una fisiologia dell'amore. Da ciò derivano le differenze che si notano fra i due poemi, poichè mentre l'uno potrebbe considerarsi come un'opera didattica, l'altro è piuttosto una storia d'amore, che comprende però anche la parte didattica. Guglielmo si propose di far conoscere agli amanti gli affanni e i tormenti che essi devono sopportare, gli ostacoli che devono vincere. Egli parla di una lotta continua, lunga, difficile e incerta contro nemici che crescono sempre di numero e di potenza. Ma nessun ostacolo deve arrestare, nessun dolore

far desistere dalla pugna; la costanza è la virtù che vince; e dopo aver lottato contro mille difficoltà, dopo aver sofferto mille disagi, e avere sospirato, pianto ed essere stato balzato dal colmo della speranza nel profondo dello sconforto, l'amante conseguirà finalmente l'intento suo. Tutto quello che può impedirlo nel suo cammino ei deve respingere o superare; non ascoltare i saggi consigli della ragione, non le voci maligne della gelosia e della maldicenza. Gli ostacoli debbono in lui accrescere l'ardore per la lotta, e se dei momenti di dubbio e di sconforto possono talvolta sorprenderlo, ritorni all'opera più ardente e più animoso di prima. Però anche la concezione dell'amore di Guglielmo è emanazione più o meno diretta di quella dei trovatori provenzali, e il suo amore è l'amor sensuale. Il Dio d'amore del poeta è Cupido, il dio pagano; l'amore che è amico di ricchezza e nemico di povertà non può essere platonico, o mistico, o filosofico; l'amore di Guglielmo è una passione intensa, nemica di ragione e perciò sensuale. Al conseguimento del bacio si oppone la Castità, la quale conosce la meta cui tende l'amante; ma Venere, dea dell'amor sensuale e nemica di Castità, accorre ed ottiene al poeta il bacio desiderato. È vero che il poeta non terminò l'opera intrapresa, ma la fine si prevede; anche egli, come il suo continuatore, sarebbe riuscito al conseguimento della Rosa. Tuttavia questa sensualità Guglielmo la ricopre col velo della galanteria cavalleresca. Il suo amore ha qualcosa di mite e di delicato; mai non arriva alla trivialità o all'oscenità. V'è in esso dell'idealismo, del sentimentalismo; la passione dell'amante è involta in tutto l'apparato artificioso di cui la raffinatezza e la galanteria del tempo erano capaci. Anche pel nostro poeta non può amare chi ha l'animo ingombro da vizii; l'amore non

può essere che dell'uomo gentile; cavalleresco è l'amor del poeta quando il dio promette a chi lo segue di farlo cortese, dolce, franco e gentile; i precetti che Amore dà all'Amante sono, come ora vedremo, di galanteria cavalleresca.

Guglielmo fa dettare i precetti da seguirsi dagli innamorati da Amore in persona. Innanzi tutto, dice questi all'Amante, devi scacciare villania, poscia guardati dal dir cose che devi tacere, o dallo sparlare d'alcuno. Usa parole dolci e affabili con tutte le persone, a qualunque ceto appartengano; saluta primo le genti se puoi, e sii nel rendere il saluto cortese. Non dir parole sconvenienti o sconcie; servi ed onora tutte le donne e difendile dai maldicenti; guardati da orgoglio; sii accurato e gentile; non spendere più della tua rendita; vesti con eleganza, ma non essere troppo ricercato; ricordati di mostrarti sempre di buon umore, perchè Amore fugge la malinconia. Se sai fare qualche bel giuoco non tralasciarlo; canta, balla, cavalca, salta se il sai fare a modo; non mostrarti avaro, poichè l'Amante dev'essere largo; riponi il tuo cuore in un sol luogo e procura d'essere celato. Inoltre devi mostrarti generoso colla fantesca, e amare e onorare anche i parenti e gli amici della tua donna, affinchè dicano di te le migliori cose. Procura anche di non andare lungi da lei, e se ciò fosse necessario ritorna presto, perchè la lontananza produce oblio.

Ma un'opera che esclusivamente s'occupa di questo argomento è l'*Erotica seu Amatoria* di Andrea Cappellano, detta anche *Flos Amoris* o *De arte honeste amandi*.[31] Essa può considerarsi come il trattato scientifico per eccellenza in questa materia. Come nasca, come cresca o diminuisca e come muoia l'amore; con quali mezzi debba ottenersi, con quali conservarlo o scac-

ciarlo; quali norme debba seguire l'Amante a seconda del ceto cui appartiene la donna; quali sieno i discorsi ch'ei deve tenere e quali le dichiarazioni che deve fare, quali le obbiezioni e le risposte; come debbano risolversi le più ardue questioni d'amore, tutto è ampiamente discorso e trattato in quest'arte amatoria. Per Andrea scopo dell'amore è il possedimento dell'oggetto amato. L'amore, egli dice, è una passione innata che nasce dal vedere e dal considerare la forma di un altro sesso, e che tende ad appagare ogni desiderio nell'ultimo amplesso. Egli però si propone di dettare nell'opera sua i precetti e le norme per coonestare questo amore. Per lui l'amore può essere di due specie; puro e misto. È puro quello che unisce per affezione il cuore di due amanti e che consiste nella sola contemplazione della mente e nell'affetto del cuore; esso può spingersi fino al bacio sulle labbra, fino all'abbraccio, ma non mai sino all'estremo piacere di Venere. Questo amore è circondato da ogni virtù e mai non diminuisce, nè alcuno può pentirsi di esso, poichè nè vergine, nè sposa n'ebbe mai danno al proprio onore. È misto invece l'amore che tende all'ultimo piacere carnale e termina coll'opra di Venere. Esso ha breve durata e spesso è causa di pentimento, poichè è un'offesa contro Dio e contro il prossimo ed origine di mille pericoli. Con questo però non si vuol condannare l'amore misto, poichè anch'esso è vero amore e degno di lode e fonte di molti beni, quantunque sottoposto a gravi rischi. Ma di qualunque natura sia l'amore, Andrea si propone di adornarlo di tutti gli artifici che la galanteria del suo tempo poteva offerire. Egli richiede, come qualità indispensabili all'Amante, la cortesia e la nobiltà; ma non la nobiltà derivata dagli avi, sibbene quella che proviene dalle proprie azioni. L'affetto deve avere ra-

dice nelle buone qualità dell'animo, e può acquistarsi o colla bellezza o colla probità dei costumi, o colla facondia, o colla ricchezza, o colla facile concessione della cosa domandata. Ma solo i tre primi modi possono valere. Tuttavia chi cerca soltanto la bellezza si espone a gravi pericoli, poichè occorre innanzi tutto saggezza e cautela per evitare che l'amore sia divulgato. La donna saggia deve cercarsi un uomo di probi costumi e non troppo curante della propria bellezza; e così l'uomo non deve cercare nella donna la sola beltà del corpo, ma anche quella dell'animo e dei costumi; fra saggi l'amore rimane occulto. Anche la facondia spinge spesso i cuori ad amarsi, e perciò Andrea insegna le norme che devono regolare i colloquii degli amanti, e in questi colloquii egli propugna sempre la sua teoria della nobiltà dell'animo. Tutti gli uomini nascono uguali; soltanto le loro virtù li distingue e la nobiltà non della schiatta, ma dell'animo loro; al nobile per eredità è sempre da preferire colui che è nobile per virtù propria; non l'aspetto dell'uomo, ma i suoi costumi, la sua probità lo rendono degno di una ricompensa. L'essenza poi dell'amore è posta nella gelosia; il vero amore, dice l'autore, non può esistere senza gelosia. Questa è una passione dell'animo per la quale uno degli amanti teme che l'altro non lo contraccambi di pari affetto, o lasci intiepidire l'amore, timore però ch'ei crede infondato. Perciò la gelosia consta di tre parti: il vero geloso sempre teme che i suoi servigi non bastino a conservare l'amore; teme di non essere amato com'egli ama, e pensa continuamente al dolore che proverebbe se l'amante sua si desse ad un altro, quantunque creda che questo non può in alcun modo accadere. La gelosia è riprovevole fra due sposi, ma necessaria e bella fra due amanti. Errano coloro che asseriscono essere la gelosia

un turpe sospetto; essa fa anzi aumentare l'affetto e può veramente chiamarsi nutrice d'amore. E amore sempre cresce o diminuisce, e quando comincia a scemare arriva presto alla morte.

Con queste idee Andrea Cappellano detta agli amanti i suoi precetti, i quali io riassumerò qui brevemente. Conviene, egli dice, scacciar l'avarizia, non bestemmiare nè Dio nè i santi, mostrarsi umili con tutti e pronti a servirli, specialmente il padrone chi l'ha. Ognuno deve rifuggire dalla maldicenza, correggere i malvagi, fuggire dalle risse e sedarle se può; sia parco nel ridere in presenza della sua bella, ed usi con persone di alto affare. Ricordi e lodi le gesta degli antichi; sia prode in battaglia, animoso contro il nemico, saggio, cauto ed avveduto. Una sola donna sia l'oggetto del suo amore; le altre serva ed onori; abbia cura, non smodata però, del corpo e dell'abito, e si mostri dolce e affabile con tutti. Inoltre si guardi dal mentire; nè sia troppo loquace o troppo taciturno. Cauto nel promettere, accolga di buon grado i doni altrui, se opportuni; rifugga dalle turpi parole e dalle vituperevoli azioni; non inganni gli altri con false promesse, corregga coloro che sono lordi di tale difetto; si mostri ospitale con tutti e si guardi dall'ingiuriare le persone o le cose dedicate alla religione e frequenti le chiese; sia sempre veritiero nelle sue parole e di nessuno invidioso. Oltre ai quali precetti altri se ne leggono in altri passi dell'opera. Tredici, ad un luogo, dice l'autore, sono i principali dettami di amore, e fra essi hanno luogo i seguenti, che non trovan riscontro in quelli esposti di sopra. Nel tuo amore non voler avere molto segretarii o messi; non amare una donna colla quale il pudor naturale ti impedirebbe di contrarre le nozze; obbedisci a tutti i comandi della tua amata; non eccedere nei

piaceri d'amore la volontà di lei, e anche in tali sollazzi non offendere troppo il pudore e la verecondia. E altrove Andrea stabilisce le « regole d'Amore », le quali sono piuttosto massime generali che non veri e proprii precetti. Merita però una menzione speciale l'articolo che afferma che il matrimonio non impedisce a ciascuno dei coniugi di avere un amante. E su questa che era opinione universale nel medio evo Andrea ritorna sovente. L'affetto che unisce due coniugi non può, secondo lui, chiamarsi amore, perchè esso non entra nella definizione di questo. Poichè che cosa è amore se non un'ambizione smodata di poter giungere furtivamente all'amplesso intensamente bramato? E fra coniugi quale amplesso può dirsi furtivo, se essi hanno modo di possedersi a vicenda e di soddisfare ai desiderii reciproci senza ostacoli e contraddizioni di sorta? E anche pei trovatori provenzali il vero amore non è quello che vive fra moglie e marito, perchè l'amor vero è impaziente di freni e di vincoli; anzi l'amore fra i coniugi contravviene alle regole convenzionali e non è elemento poetico. Quindi è lecito ad essi il cercarsi un amante; e altresì il continuare dopo le nozze gli amori cominciati prima di esse; al quale proposito osserva Andrea che sopravvenendo la nuova unione maritale, questa non esclude per la donna il primo amore se non nel caso che essa abbia deliberato di astenersi per sempre dall'amare. Non si dimentichi però che anche Ovidio aveva scritto:

> Hoc est, uxores quod non patiatur amari:
> Conveniunt illas, cum voluere, viri.
>
> (*Ars amat.* III, v. 585-586).

Le regole di Amore, dice Andrea, furono prodigiosamente trovate da un cavaliere brettone, ed ecco in che

modo. Mentre un cavaliere andava vagando per la selva regia desideroso di vedere il re Artù, trovò una fanciulla bellissima che conosceva la sua intenzione e il suo desiderio, perchè egli aveva dall'amante sua ricevuto l'incarico di portarle lo sparviere che nella corte di Artù era tenuto legato ad una pertica d'oro. Quella fanciulla lo avvertì che non sarebbe stato a lui possibile di entrare nella corte del re se non colla forza dell'armi, e se prima non avesse mostrato ai custodi dell'uccello un guanto custodito da due fortissimi guerrieri; poscia gli cedette il proprio cavallo che l'avrebbe condotto al luogo designato. Il cavaliere vagando per la selva giunse ad un fiume sul quale sorgeva un ponte d'oro che nel mezzo s'abbassava nell'acqua. Un cavaliere dall'aspetto feroce stava all'uno dei capi; con lui dovè combattere il brettone, e lo vinse. Dall'altro capo vegliava un uomo di gigantesca statura, il quale quando vide sconfitto il suo compagno cominciò ad agitare il ponte con tanta violenza che spesso si affondava nell'acqua; ma il vincitore non si perdette d'animo, passò il ponte e vinse ed uccise anche il nuovo guerriero. Poscia andò cavalcando a lungo attraverso praterie verdi e olezzanti, finchè giunse in un prato dove sorgeva un meraviglioso palazzo, che non lasciava vedere nessuna porta. Di fuori però stavano mense imbandite, e ad esse egli si assise, quando ad un tratto vide spalancarsi una porta ed uscirne con grande rumore un gigante con una clava in mano. Tosto venne con lui a battaglia, e lo vinse, e staccò da una colonna il guanto fra i clamori e gli ululati di gente invisibile. Giunse dopo dinanzi al palazzo d'Artù, oltrepassò la muraglia che l'attorniava, lottò con un altro guerriero per aver affermato ch'egli amava la donna più bella del mondo, e finalmente staccò dalla pertica una carta che conteneva le regole d'amore.

La quale narrazione ha particolare importanza per la storia letteraria perchè fa dei cavalieri del ciclo brettone scopritori e divulgatori delle teorie amorose che si erano venute prima preparando e maturando nella letteratura del sud della Francia.

A queste teoriche amorose potrei aggiungere la *Potenza d' amore (Poischance d' amours)* di Richard de Fournival, il quale si propose di insegnare in qual modo il cuore delle donne sia « per forza di natura » mosso ad amare. Per Riccardo l'uomo, quantunque intellettualmente superiore alla donna, non ha tuttavia impero sopra di essa che in ragione della stima e dell'amore che egli sa inspirarle. La donna è spinta ad amare da un trasporto violento, da una passione sconsiderata. Quando si dà in preda al suo amore, tutto ciò che ad esso può essere contrario ella dimentica o ripudia, sia la ragione, sia la riflessione; tutta la sua anima diviene schiava di quella passione, dalla quale nulla potrebbe rimuoverla; tutto quello che è conforme al suo pensiero è bello ed è buono; brutto e riprovevole tutto ciò che è ad esso contrario. Le regole che l'uomo deve seguire per conquistare l'amore di una donna, si possono riassumere in queste parole: « Fingere dapprima una grande cautela; cogliere tutte le occasioni per mostrare una passione viva, invincibile; approfittare di un istante favorevole per la dichiarazione; prevedere le obbiezioni ed esser pronto a ribatterle; dar prova sopratutto di una grande cura dell'onore e della tranquillità della donna alla quale si vuol piacere. Sono questi i grandi segreti da usarsi da chi voglia raggiungere tutta la potenza di amore ».[32] Anche Richard de Fournival esclude dal matrimonio l'amore: « Aucuns voelent dire (scrive egli, dopo aver parlato dei tre gradi d'amore: amore cominciato, convenuto e compiuto) qu'il

est un quars degrés d'amour, qui est amours estable, quant l'amours vient jusque au mariage. Mais ki le die, je vous di que ce n'est pas degrés d'amour; car amours de mariage est de dete».

Chi consideri queste teoriche amorose, alle quali parecchie altre se ne potrebbero aggiungere, vede come esse abbiano tutte un carattere comune, come a base di esse stia l'amore cavalleresco, e come tutte insegnino la via che conduce all'amor sensuale e il modo di cavallerescamente velarlo: amate, esse dicono, amate con tutta la passione dell'animo vostro; ma prendetevi cura di frenare l'impeto dei sensi, e sopratutto vi stia a cuore l'onore e la fama della vostra dama. Procurate dapprima di rendervi degni dell'amor suo, mostratevi saggi e capaci di conservarlo, e state certi che tutto quanto chiedete vi sarà col tempo accordato.

Ognuno avrà inoltre notata l'influenza che anche sopra queste «arti» esercitarono i libri amatorii e specialmente l'*Ars amatoria* di Ovidio. Tuttavia fra i libri di Ovidio e le teoriche ora esaminate esistono differenze profonde. Scrisse il poeta latino pei libertini, e perciò s'occupa di amori lascivi (*Nil nisi lascivi per me discuntur amores*, confessò egli medesimo). Gli autori citati al contrario si rivolgono agli amanti fedeli e leali. Ovidio non vieta di amare più donne ad un tempo; per questi invece la donna amata deve essere una sola; anzi un amore esclude l'altro. In Ovidio si predica l'inganno, la frode; nei provenzali e nei loro imitatori la sincerità e la lealtà; anzi pei trovatori e i loro seguaci la finzione è nemica di amore, e chi l'usa deve dirsi un falso amatore. Il poeta latino non si dà molto pensiero delle doti morali dell'amante; a lui basta che egli sappia fingere di possedere quei pregi che possono renderlo piacevole e gradito alle donne, e se in un luogo egli esorta ad

accoppiare alle doti del corpo anche quelle dell'animo, di che natura siano queste si aggiunge in appresso (II, 111-118). Pei trovatori deve chi vuole amare rendersi degno dell'amore, e questo non può entrare se non in animo nobile e gentile; amore è radice di virtù, ma ne è anche effetto; e perciò non alberga in animo rozzo, ma accresce le belle virtù, naturali o acquisite. Non importa ad Ovidio che la donna bramata sia o non sia fedele; deve l'amante rassegnarsi e tacere, anche se la trovi in difetto; pei trovatori al contrario la fedeltà è indispensabile, e la infedeltà suscita le ire e le vendette dell'amante tradito. Tutta la galanteria predicata da Ovidio si riduce ad un'arte se così posso dire esterna; le sue norme sono tali che chiunque voglia, specialmente l'uomo corrotto, può seguirle; egli insegna l'arte del damerino, che non ha altra mira fuori di quella di conseguire il possesso della sua donna con tutti i mezzi, nobili od ignobili, giusti od ingiusti. Egli predica quindi una cinica indifferenza nel caso che la bella rifiuti o si mostri altera e disdegnosa; consiglia all'amante di rassegnarsi a tutti i capricci, per quanto strani e bizzarri, della sua donna: a' suoi rimproveri, alle sue ingiurie, alle sue percosse, a' suoi tradimenti; egli deve vivere, per così dire, in uno stato continuo di passività indecorosa, la quale però non è infruttuosa od inerte, perchè egli cedendo è certo della vittoria. L'amante cavalleresco del medio evo è al contrario sincero e appassionato; ei si dispera in caso di ripulsa, e si affligge e tormenta se trovi opposizione e contrasto. Il compito suo non consiste tanto nel rifulgere nelle esterne parvenze, quanto nel dar prova di possedere quelle virtù e quelle doti che fanno pregiato ognuno che dimostra di andarne fornito. Ei deve essere costante. Anch'egli deve soffrire e sopportare, ma la sua longa-

nimità non è una cinica sofferenza, sibbene un aspettare accompagnato dai più acerbi timori di una ripulsa e di un abbandono. Non nel vizio ha egli fiducia, non nella corruzione, non nella fragilità della donna che ama, ma nella sua pietà; egli è quasi certo che dopo aver per lunghi anni sostenuta l'austerità di lei, dopo aver dato prova di una costanza incrollabile, essa non avrà più dubbii intorno alla lealtà sua e lo accetterà come amante. Non solo i servigi e le premure consigliate da Ovidio, ma anche e sopratutto le qualità dell'animo, anche le nobili azioni e le belle imprese fanno l'amante degno dei favori della donna. L'amore non deve per l'amante « cortese » arrivare al suo ultimo fine che gradatamente, ed ogni passo costa fatica e dolori ineffabili; per Ovidio invece non occorre questo volontario indugio: se l'occasione si presenta propizia, egli dice, cogli il frutto senza più aspettare. Colà abbiamo gentilezza, galanteria, idealismo (nella « teoria » s'intende); qui il realismo più crudo. Leggero e superficiale è l'amore in Ovidio; vorrebb'essere invece una passione seriamente profonda pei trovatori e i loro seguaci; nel poeta latino esso è un passatempo e uno svago; per questi una necessità, un bisogno nobilissimo della vita; l'uomo deve amare e seriamente e nobilmente amare; merita lode chi dedica la vita all'amore di una sol donna; è un eroe chi muor per amore.

❦

Di norma le arti d'amare del medio evo sono dettate per incitamento del *Dio d'amore* in persona. Questa personificazione, che proviene dall'antichità classica, era divenuta un luogo comune nell'antica poesia provenzale e francese, in ispecie nei secoli XIII e XIV. Amore è

re, e come tale ha «una corte», i suoi statuti e le sue leggi; tiene parlamento, ed ha tribunali nei quali assolve e condanna a suo talento. In un poemetto latino, di cui avrò a riparlare più lungi, nell'*Altercatio Phyllidis et Florae* [33], le due fanciulle Fillide e Flora vedono tra una turba festante di Fauni, di Ninfe e di Satiri primeggiare il dio, che porta arco, faretra e scettro:

> Inter haec aspicitur Cytheraee natus,
> vultus est sidereus, vertex est pennatus,
> arcum laeva possidet et sagittas latus;
> satis potest conjici potens et elatus.
>
> Sceptro puer nititur floribus perplexo,
> stillat odor nectaris de capillo pexo;
> tres assistunt Gratiae digito connexo,
> et Amoris calicem tenent genu flexo.

Frequente è la personificazione del Dio d'Amore nella letteratura provenzale. Qui pure esso è il più sovente il Dio pagano che ferisce colla lancia e col dardo, ed assume figura di garzone con freccie e turcasso, ma può presentarsi anche sotto altre fogge. Narra ad esempio Peire Vidal, che andando un giorno a diporto co' suoi baroni, vide un bellissimo cavaliere splendidamente vestito, e conducente seco una dama di meravigliosa bellezza. Essi cavalcavano due palafreni screziati a molti colori, ed erano accompagnati da uno scudiero e da una donzella. Il poeta si fece loro incontro e li invitò a sedere e a riposare. Allora l'ignoto cavaliere scoperse sè e i suoi compagni, i quali disse chiamarsi, la donna *Mercè*, la donzella *Pudore*, lo scudiero *Lealtà*, ed aggiunse essere egli il *dio d'Amore*.[34]

In Andrea Cappellano un cavaliere, errando per vaste praterie, vide una volta una infinita moltitudine di gente

a cavallo, guidata da un signore di bell'aspetto, avente in capo un diadema aureo. Seguivalo dapprima una lunga schiera di donne venuste sedute su pingui cavalli e adorne di vesti preziose e di clamidi dorate; a destra e a sinistra di ciascuna cavalcava un cavaliere, mentre un terzo precedeva a piedi tenendo il freno di ciascun destriero. Seguiva una schiera infinita di cavalieri che avevano per ufficio di proteggere quelle nobili dame dal tumulto e dallo strepito di una seconda schiera di donne, intorno alle quali si affollavano uomini d'ogni ceto, a piedi e a cavallo, in guisa che nessun buon servigio poteva esser reso o ricevuto. Ultima veniva una schiera di donne dall'aspetto vile ed abbietto, ricoperte di poverissime vesti, non confacenti ma contrarie alle diverse stagioni dell'anno, e sedute su cavalli macilenti e zoppicanti. Era quel signore il Dio d'Amore, e le donne divise in tre schiere quelle che o nobilmente amarono, o fecero mercato di sè, o non corrisposero a chi le amava.

Arco e faretra invece porta il dio nel *Fablel dou Dieu d'Amour*. Le freccie sono di doppia natura; le une di piombo ed ingenerano nel cuore dell'uomo l'odio; le altre di oro e suscitano ad alimentano l'amore:

> Li diex d'Amors quant se va deporter,
> De ces saietes cui il en velt navrer.
> Contre ses dars ne se puet nus tenser:
> L'un fait haïr et l'autre fait aimer; 35

le quali saette ritroviamo nel poemetto, che è imitazione di questo, *De Venus la deesse d'Amour*,[36] e altresì nel *Romanzo della Rosa,* dove però dieci soltanto sono i dardi d'amore dei quali cinque benefici e cinque malefici. Qui Amore è detto colui che fa giustizia degli amanti; ha aspetto, più che di fanciullo, di angelo; veste un abito non di seta ma di fiori variamente intrecciati

a seconda dei loro colori e porta in capo una corona di rose. Intorno a lui volano schiere innumerevoli di augelli; e un suo valletto di nome *Dous-Regard* lo accompagna con due archi e con le dieci freccie (v. 870 e segg.).

Nella *Panthère d'Amour,* ch'è una imitazione del *Romanzo della Rosa,* narra il poeta di essere stato trasportato in sogno in una foresta popolata da animali selvaggi, dei quali uno attirava il rispetto degli altri, in tutti infondendo vita e salute. Mentre il poeta attonito vorrebbe indovinare quale sorta di fiera può essere questa, ode un concerto soavissimo di canti e strumenti musicali, e tra una folla di gente festante egli scorge il dio in persona, nell'aspetto nobile e bellissimo. Egli è diritto e alto convenientemente; biondo, ricciuto, bianco e dolce nel volto. In mano porta uno scettro e in capo una corona di oro e pietre preziose, e sta sopra un destriero riccamente bardato e condotto per mano da un cavaliere, mentre altri due gli cavalcano ai fianchi. Intorno al dio cantano dolcemente gli uccelli, e una bella compagnia di dame e donzelle, di cavalieri, di scudieri e di « chierici » fanno gran festa.[37]

Nè è infrequente la personificazione del Dio d'amore negli antichi poeti italiani. Nel *Giudizio d'Amore* pubblicato dal Mussafia [38], si discorre di una donna crudele cui s'intima di presentarsi al tribunale d'Amore; esso sentenzia ch'ella debba amare colui che lo ama. Dante di norma personifica amore nella *Vita Nuova* e lo vede comparire sotto diversi aspetti, o come signore pauroso, o come amico benevolo, o « in abito legger da pellegrino ». Anche Francesco da Barberino dà un ritratto del dio, e anch'egli volle in parte scostarsi dal modello tramandato dall'antichità per conciliarne la figura col concetto che dell'amore si era formato. Per lui il

dio non è cieco, nè fanciullo, ma veggente e adolescente; ha i piedi di falcone per indicare il forte ghermire, e cavalca un cavallo « sboccato senza ferri e freno ». Un dio d'Amore in carne ed ossa, secondo quello che narra il Villani, percorse per due mesi le vie di Firenze con un rumoroso seguito;[39] e come un cavaliere trionfatore rappresenta il dio il Petrarca. Dunque come fu più volte affermato, esso prese varie forme a seconda delle idee e dei costumi dei tempi diversi; in una età di cavalieri erranti, di guerrieri, di religiosi, di spiriti bizzarri o feroci, esso è cavaliere, guerriero, peregrino, capriccioso o feroce. E non solo in paese neolatino; anche la Germania avrà questa personificazione, riferendola però più spesso a Venere.[40]

E Venere doveva fare la sua comparsa accanto al dio d'Amore per più di un motivo. Anzitutto non è ella stessa la dea dell'amore? Non è la madre di Cupido? Ma in soccorso della mitologia venne anche la grammatica. La voce « amore », insieme con tutti i sostantivi che hanno la medesima desinenza, passò nelle parlate di Francia dal genere mascolino al femminile, e il dio si avvide un bel dì di essere stato trasformato in dea. Perciò esso è il più sovente nella letteratura provenzale rappresentato in figura di giovane donna. Così la divinità unica si sdoppiò e Amore fu per lungo tempo dio e dea, re e regina. Riprese più tardi il suo sesso mascolino, secondo alcuni eruditi per opera degli sforzi pedanteschi di chi pensava al latino, secondo altri per effetto della consuetudine invalsa a poco a poco di chiamare la divinità dell'amore colla perifrasi « il dio, il re, il sire dell'amore » e di raffigurarla perciò come un essere maschile.[41] Del resto Venere aveva ragioni sue proprie per riuscire accetta alle menti medievali, ad onta della lotta che a lei avevano mossa i cristiani primitivi,

quale a dea impudica e corruttrice. Poichè, come osserva bene il Graf, « proporzionato all'odio dei nemici era l'amor dei seguaci, e il culto di Venere fu uno degli ultimi a sparire dalla faccia dell'Europa convertita alla nuova fede. Non si dimentichi che la dea degli amori passava per essere la madre di quell'Enea da cui riconosceva Roma le sue origini; che in Roma stessa, e nelle provincie, i templi a lei dedicati erano sempre tra i più sontuosi, e che finalmente il suo culto doveva tornare in ispecial modo gradito alla corrotta società dei primi secoli dell'impero ». E anche quando Venere subì la sorte di tutti gli altri dei del paganesimo e fu trasformata in demonio, conservò traccie dell'antica bellezza e non accolse in sè la orridezza o la ferità e malignità diabolica attribuita alle altre divinità.[42] Perciò anche la Dea d'Amore, come il Dio, accorre sovente in soccorso agli amanti ed è loro larga di consigli e di aiuti. Nel poemetto testè menzionato, *De Venus*, essa andando una volta a diporto giunge dove un amante infelice è presso a morire per la crudeltà della sua donna:

En dementres qu'il iut et soffri tel dolor,
Estes vos là venue la dievesse d'amor
A quatre damoiseles de mout tres rice ator.
Cascune cevalcoit un mul de grant valor.

Gli uccelli guidati dall'usignolo volano a migliaia intorno a lei, contemplano il miserando spettacolo e implorano il soccorso della dea la quale si rivela all'infelice:

Io ai a non Venus, la deesse d'amor,
Ie sui qui les amans fait avor ioie e plor,
De mon dart sont navré, qui aiment par amor,
Li fin gentil cuer vrai en sentent la dolor.[43]

Nel *Romanzo della Rosa* Venere, madre del dio di Amore, porta nella mano destra una fiaccola ardente colla quale ha acceso il cuore di molte dame. Essa va così abbigliata che tosto la si dice o fata o dea, e nessuno potrebbe certo scambiarla con una « religiosa ».[44]

Ma non è da credere che il Dio e la Dea d'Amore volessero sempre prendersi la briga di scendere dal cielo, o di andare vagando per la terra, per accorrere dovunque agli amanti piacesse di invocarli in loro aiuto o di chiedere loro consiglio. Essi possedevano palazzi sontuosi in luoghi meravigliosamente ameni e ridenti, dove tenevano corte, promulgavano leggi, dispensavano ammonimenti e consigli, e pronunciavano sentenze. È facile comprendere come in questi palazzi, detti il più sovente « Corti del Dio d'Amore », si praticassero le consuetudini tutte dei castelli feudali: siffatte descrizioni hanno perciò una qualche importanza non solamente letteraria. Spesso il Dio e la Dea vivono insieme in un solo castello; talora in sedi divise. Nè sempre la corte ha sede fissa e perenne, poichè talora si aduna e si scioglie a piacimento del Dio e della Dea.

Nell'*Altercatio Phyllidis et Florae* le due fanciulle trovano la sede del Dio nel mezzo di una selva frondosa che risuona di ogni più dolce armonia:

> Parvo tractu temporis nemus est inventum.
> Ad ingressum nemoris murmurat fluentum,
> ventus inde redolet myrram et pigmentum,
> audiuntur tympane cytharaeque centum.
>
> Tympanum, psalterium, lyra symphonia
> sonat, et mirabili plaudit harmonia;
> sonant ibi phialae voce valde pia,
> et buxus multiplici cantum edit via.

Sonant omnes volucrum linguae voce plena;
vox auditur merulae dulcis et amoena,
corydalus garrulus, turtur, philomena,
quae non cessat conqueri de transacta poena.

Instrumento musico, vocibus canoris,
tam diversi specie contemplata floris,
tum odoris gratia redundante foris
coniectatur teneri thalamus Amoris.

Circa nel mezzo della selva trovano le due fanciulle il luogo dove si celebra il culto al Dio:

Circa silvae medium locus est occultus,
ubi viget maxime suus deo cultus;
Fauni, Nymphae, Satyri, comitatus multus
tympanizant, concinunt, ante dei vultus.

Portant tyma manibus et coronas florum,
Bacchus Nymphas instruit et choros Faunorum:
servant pedum ordines et istrumentorum;
sed Silenus titubat et salit in chorum.[45]

Perciò è da aspettarsi la descrizione della dimora del Dio anche in un componimento francese che è, come presto vedremo, stretto parente del poemetto latino, intendo dire nel Fableau di *Florence et Blancheflor.*[46] Quivi le due fanciulle vanno alla « torre » e al « palazzo d'Amore »:

Quant chevauchié orent assez,
Tant que li midis fu passez,
La tor virent et le palais
Qui ne fu pas de pierre fais,
Là où le Diex d'amors estoit,
Qui en un lit se deportoit.

Roses i ot entremellées;
Les lates i sont bien ovrées,
A clox de girofle atachiées,
Molt mignotes et bien ploiées:
De sicamor sont li chevron,
Et li mur qui sont environ
D'arcs sont dont li Diex d'Amors trait.

Ma prima che alla letteratura francese, io dovrei prendere qualche esempio alla letteratura provenzale. Una descrizione del palazzo d'Amore si attribuisce a Guacelm Faiditz, e di un *Chastel d'Amors* ha pubblicato quanto gli fu possibile di decifrare A. Thomas.[47] Questa descrizione è interamente allegorica, e basterà al lettore ch'io ne riferisca alcuni versi:

Las portas son de parlar
al eissir e al entrar:
qui gen non sab razonar,
defors li ven a estars.
e las claus son de prejar:
ab cel obron li cortes.....

Ma fra i componimenti provenzali a noi pervenuti, quello che più ampiamente discorre della corte del Dio d'Amore è un poemetto, anch'esso però incompleto, pubblicato appunto col titolo di: *La Cour d'Amor*.[48] Ecco quello che narra il poeta. Nel tempo della primavera *Fin' Amors* raduna nella sua dimora al sommo del Parnaso i suoi compagni, che si chiamano *Zoi*, *Solaz*, *Ardimens*, *Cortesia*, *Bon' Esperancha*, *Paors*, *Largueza*, *Donneis*, *Celars* e *Dousa Conpania*. Il luogo è di una bellezza meravigliosa; quivi sono fiori che mandano profumi soavissimi; quivi cento donzelle di sovrumana beltà, le quali giuocano amoreggiando e dan-

zando coi loro amanti. In una parte è un luogo ombroso e solitario, allietato dal canto perenne di innumerevoli uccelli; e nel mezzo sorge un castello splendente come oro, le cui chiavi sono tenute da *Pretz* e *Drudaria*, i quali impediscono l'entrata a *Vilania*. Dinanzi alla porta zampilla da una conca d'oro una fontana, le cui acque fanno a chiunque la beve dimenticare ira e dolore. Quivi si asside Amore e parla bellamente a' suoi baroni. Dapprima si volge a *Solaz* e lo colma di lodi, siccome colui che odia i lamenti e i pianti ed ama le danze, le feste, la giovinezza; lui devono seguire coloro che non sanno la via d'amore, poichè per esso avranno gioia e diletto. Volto poscia ad *Ardimens,* Amore gli prodiga elogi, poich'egli è colui che fa ardite le giovani donne, che le induce a sfidare l'oscurità della notte o la gelosia del marito per correre in braccio all'*Amante;* è colui che fa dimenticare alle dame di alto lignaggio il grado della loro nascita e le induce a cercarsi un amico fedele, sebbene povero; insomma perchè *Ardimens* è « la chiave d'Amore ». Il dio parla poscia a *Cortezia,* la cui amicizia è tanto cara ed utile agli innamorati, e quindi a *Bon' Esperansa,* conforto e sostegno di due cuori che s'amano. Benedice *Paors,* perchè fa agli amanti temere una reciproca perdita (chi non teme non ama); encomia *Largueza* perchè deve chi ama esser largo e generoso, e fuggire cupidigia e avarizia, che sono morte d'amore; loda *Domneis* perchè educa i cuori all'opre gentili ed all'audaci imprese; loda *Celamens*, ch'è il fiore donde nasce e cresce amore, e loda infine *Dousa Compania,* che mette gli amanti l'uno in braccio dell'altro ed impedisce ogni discordia. Quando *Amore* ha finito di parlare, le donne si dicono pronte ad obbedirlo e lo pregano che voglia guardarle da *Fals' Amors* e dar loro le sue regole. Amore si rivolge a *Cortezia* pregandola

di rispondere per lui alle donne, ed ella obbedisce subitamente. Dice che Amore richiede umiltà, fedeltà, misura e senno, e che discaccia dalla sua corte i traditori e gli amanti venali. È questo il suo giudizio; esso è posto in iscritto, suggellato coll'anello d'oro del *dio d'Amore* e rinchiuso in una cassetta. *Cortezia* dà poscia molti precetti amorosi sia agli uomini, sia alle donne; e quando ha finito il suo discorso vede sopraggiungere correndo a cavallo una dama chiamata *Mercè*, colà inviata dagli amanti adirati contro la malvagità delle donne. *Mercè* dice di esser tormentata da lungo tempo da due nemici terribili, *Cobezesa* e *Orguei*, e, rivolta ad *Amore*, lo avverte come le donne lo hanno messo in oblio, poichè disprezzano gli amanti poveri e vanno in cerca dei ricchi; esse sono sempre pronte a darsi al miglior offerente e ad abbandonarlo subito dopo d'averlo ridotto in povertà. Si lagna anche del loro orgoglio e della loro superbia, e chiede rimedio a tanti mali. Amore risponde e promette di abbassare tale orgoglio, e quanto alle donne cupide e venali, si rimette al giudizio di *Cortezia*. Questa le esclude dal suo regno. Dopo ciò, *Amore* leva il parlamento; *Jois* lo incorona chiamandolo re di tutti gli uomini dopo Cristo; la fontana comincia a rumoreggiare e la conca a risuonare per modo che nessuno strumento potrebbe mandare melodia più dolce; le piante s'inchinano al passaggio del dio, e l'erbe ed i fiori spontaneamente si staccano dal suolo e gli volano addosso. Quand'egli sta per entrare nel castello, gli uccelli ricominciano i loro canti; il fuoco di amore si accende intorno intorno, e spinge le donzelle a intrecciar danze coi loro amanti. Seggono poscia tutti a banchetto, al quale non manca nessun cibo squisito. Ma ecco sopraggiungere tre nuovi personaggi, *Ris, Deportz* e *Dama Coindia,* che si avanzano danzando al suono di un'arpa

e di una viola. *Amore* li fa avvicinare e li esorta a parlare. *Rire* incomincia fortemente lagnandosi dei maldicenti, che distruggono colle loro male lingue i dolci amori. A lui risponde *Plaser,* siniscalco d'*Amore*, opponendo che i maldicenti e i mariti non possono impedire l'amore. Poscia parlano *Deportz* e *Coindia* biasimando l'incostanza degli amanti. Frattanto arrivano *Onors, Valors* e *Bailessa d'Amor*, riccamente vestiti e ornati di fiori. Entrano nel palazzo; *Bailessa* conduce *Honors* accanto ad *Amore,* che gli fa gran festa, e poscia detta alle donne le norme che debbono seguire quando si trovano in braccio ai loro amanti; *Valors* dal canto suo ammaestra gli uomini e li esorta ad esser prodi e valenti; *Proessa* aggiunge altri consigli, e discorre particolarmente del mezzano d'amore. Dopo le sue parole si riprende la danza. Quindi parla *Sens*, che si lagna sia dei millantatori, i quali usano menar vanto dei favori ottenuti, come di *Malparlies*, che sta pronto, come arciere, per amareggiare le gioie degli amanti. Comincia poscia a parlare *Jovens*, ma qui si tronca il poema.

Anche Andrea Cappellano ci ha descritto il palazzo d'Amore, ma esso è alquanto diverso dai precedenti. Nel centro del mondo, egli scrive, sorge questo palazzo che ha quattro lati e quattro porte; quivi abitano Amore e le donne, divisi in tre ordini. La porta meridionale e la occidentale stanno sempre aperte, ma sempre chiusa è la settentrionale. Le donne della prima porta sono quelle che amarono le persone giusta i loro meriti; quelle della seconda ebbero il licenzioso costume di amar tutti e di non respingere nessuno; le donne che stanno fuori della terza porta non vollero amare chi le amava. E qui l'autore si diffonde a discorrere delle pene che dopo morte attendono le donne che, amate non amano, preparando in certa guisa un commento al verso dan-

tesco: « Amor che a nullo amato amar perdona ».[49] Nel mezzo poi di una vasta prateria, lontana dal palazzo e chiusa tutta all'intorno da piante fruttifere e distinta in tre parti, dice l'autore sorgere un albero gigantesco che co' suoi rami tutte e tre le parti ricopre e protegge. Dalle radici di esso sgorga e zampilla una meravigliosa fontana di acqua purissima, soave al palato, e popolata di ogni specie di piccoli pesci. Accanto ad essa siede sovra un trono d'oro costellato di gemme la *Regina d'Amore*, col capo cinto da una corona splendente e adorna di aurea veste; essa stringe una verga di oro. Alla sua destra sorge un preziosissimo seggio, destinato al Dio d'Amore, e poco lungi numerosi letti riccamente ornati. Dal fonte parecchi rivoli si dipartono che irrigano la prima parte del prato e serpeggiando circondano i letti; donde partendo si raccolgono insieme nella seconda parte rendendola per soverchia umidità e rigidezza inabitabile; mentre la terza arde per siccità e pei cocenti raggi del sole; queste tre parti sono destinate alle tre classi di donne che sopra vedemmo.

Nel *fablel dou Dieu d'Amors* la descrizione del palazzo d'Amore è allegorica, ed incomincia:

> De retrouenges estoit fait li pons,
> Toutes les plankes de dis et de canchons,
> De sons de harpes les estaches de fons,
> Et les saliies de dous lais de Bretons.

Nel poemetto *De Venus*, la dea accompagna l'amante infelice alla Corte, dove essa accuserà la sua amica alla presenza dei baroni e dei « principi naturali ». Quivi egli vedrà il grande onore che suol tributarsi agli amanti veraci i quali ne hanno sofferto pene e dolori. Essi cavalcano tanto che giungono alla meta:

> Il ont tant cevalcié que il voient la tor,
> Le mur et le palais et le fossé entor.

È questo un vero e proprio castello medievale. Il Dio sta riposando nella propria camera nella parte più alta del palazzo, dove Venere si reca a fargli visita. Egli è un «nobile barone», e

> Si tost qu' il vit la dame encontre lui ala,
> Entre ses bras la prist, grant ioie en demena,
> Dont s'assistrent ans deus, li uns l'autre acola,
> D'amor, de cortoisie, l'uns a l'autre parla.

L'amante vede una sala meravigliosa nella quale vive beato chi entra, ed è poi condotto al palazzo in cui Amore suol tenere la sua corte e i suoi giudizii:

> Et après le menes al signoril palais,
> La où li dieu d'amour tient sa cor et ses plais.

Quivi dopo aver assistito alla imbalsamazione, alle esequie nel tempio di Amore e alla sepoltura di un innamorato, il nostro amante ritorna al palazzo d'Amore dove sta adunato il parlamento. Quivi Venere lo presenta al Dio. Tutti seggono; un principe impone con un fischio silenzio all'assemblea, e Venere si alza ed esprime il caso miserando del suo protetto; egli non può dalla sua amata ottenere corrispondenza d'amore. Il dio allora promette di venirgli in aiuto; detta per iscritto all'usignolo l'ordine alla donzella di amare chi l'ama, sotto grave minaccia quando si ribelli al comando, poichè egli e Gesù faranno pubblico il suo malo animo, sì che essa non sarà mai più ben voluta nè da Dio nè dagli uomini. La scrittura è letta all'assemblea ed approvata da tutti, e poscia, suggellata dal Dio, è consegnata al-

l'amante, il quale riesce con essa ad ottenere il cuore della sua donna.

Interamente allegorica è invece « la torre orgogliosa e alta » del dio d'Amore nella quale si trova improvvisamente rinchiuso l'autore della *Poire*. Il dio ha i suoi uomini d'arme, i quali muovono assalto alla torre. Vanno innanzi Beltà, Cortesia, Nobiltà e Franchezza, che portano l'insegna del loro signore, e vogliono indurre l'amante a desistere da ogni resistenza. Mentre questi rimane dubbioso, giunge cavalcando con grande compagnia Amore che gli intima di arrendersi e di consegnargli il suo cuore.[50] Una torre, ma che ha significato diverso, incontriamo altresì in un altro poemetto allegorico. Siamo, come al solito, in primavera e l'autore vede la torre che tiene rinchiusa colei ch'egli ama. S'avvia per avvicinarlesi, ma improvvisamente si alza un ponte levatoio che lo colpisce nel viso. Poscia cala non si sa d'onde un mantello che tutto lo ricopre e l'avvolge. La torre è abitata dai dodici Pari e da *Beauté* connestabile, *Honneur* siniscalco, *Franchise* maresciallo, *Douceur* ciambellano, *Courtoisie* e *Largesse* tesorieri, *Pureté* custode del corpo; *Bonté*, *Sens* e *Loyanté* capitani; *Fierté* e *Débonnaireté*. Ma noi apprendiamo tosto che la torre altro non è se non il corpo della donna; il sentiero che conduce ad essa è il suo sguardo; il ponte levatoio è il suo sembiante, il mantello l'amore che signoreggia l'amante.[51]

❦

Sono dunque numerose le occupazioni del Dio e della Dea d'Amore nel loro palazzo. Essi confortano gli amanti infelici, premiano i virtuosi, puniscono i malvagi, dettano leggi, bandiscono precetti amorosi, e specialmente

definiscono controversie e questioni. È anzi questa ultima una delle imprese più ardue della Corte d'Amore. Io devo qui brevemente occuparmi per lo scopo mio di una serie di componimenti, i quali mettono appunto in evidenza questo particolare ufficio del dio o de' suoi rappresentanti. I quali a poco a poco vengono a fare interamente le veci del loro Signore e a trasformarne il palazzo in un vero e proprio tribunale retto con tutti gli ordinamenti giudiziarii dei tribunali civili.

Fu questione molto dibattuta nel medio evo se la donna doveva nell'amore preferire un « chierico », parola che indicava un letterato, ma il più sovente un ecclesiastico, oppure un cavaliere.[52] Si considera come il più antico componimento intorno a quest'argomento un poemetto già menzionato, il *Concilio d'Amore* (das Liebesconcil), detto anche *Romaricimontis concilium*. Esso suole ascriversi al più tardi ai primi anni del duodecimo secolo, e descrive un'assemblea generale che le monache dell'abbadia di Remiremont tennero per definire la tanto agitata questione. Siamo in primavera, stagione come si vede propizia a dibattiti di questa natura. Nel concilio non deve dalle monache trattarsi se non di argomenti amorosi (*de solo negocio Amoris*); e da esso sono esclusi gli uomini (fatta eccezione però pei chierici della diocesi di Toul, ai quali è concesso di assistere come spettatori), e le donne che per l'età sono divenute sorde alla voce d'amore. All'evangelo si sostituiscono i precetti di Ovidio, che sono letti da una monaca maestra nell'arte d'amare (*potens in officio Artis amatorie*), e l'adunanza, poichè non è tenuta alla corte del Dio d'Amore, non è presieduta da lui, ma da una sua rappresentante, da una *cardinalis domina*, a cui il dio ha ordinato una « ispezione » nel monastero, allo scopo di fare indagini intorno al genere di vita di ciascuna monaca.

« Voi, dice essa alle suore, che tenete in onore l'amore, la lascivia e le dolcezze dei mesi primaverili, dovete a me, inviata dal dio d'amore, aprire tutta la vostra vita ». Risponde una per tutte che ella e le sue compagne si adoprano come meglio possono per servire Amore, e che, per osservarne la regola, non concedono i loro amplessi se non agli uomini del loro ordine. Spiega un'altra suora le ragioni di questa preferenza accordata ai chierici, i quali sogliono sopra gli altri amanti eccellere per gentilezza e probità, per singolare perizia nell'arte amorosa, per munificenza nei doni e costanza nei loro affetti. È questa opinione accettata da molte, ma altre monache si oppongono e si dicono pronte a sostenere la superiorità in amore dei cavalieri. Essi sono amici sì della milizia come della lascivia; essi per le loro amanti si fanno ardimentosi in battaglia e forti contro i pericoli e contro la morte. Dopo molte ragioni esposte e sostenute dall'uno e dall'altro partito, la cardinale sentenzia che solamente i chierici sono degni di essere amati; decreta una punizione alle monache che amarono i cavalieri, e lancia un'anatema terribile contro quelle che persisteranno in tale amore.[53]

Secondo il Langlois questo poemetto « ha servito come punto di partenza a tutta una serie di poemi » dello stesso argomento. Ma tale opinione devesi a mio avviso senz'altro rifiutare. Del poemetto io mi indugiai a riferire l' argomento affinchè si persuadesse il lettore, che qui noi non possiamo avere dinanzi la prima redazione di un giudizio amoroso, sibbene la parodia di giudizii, che con altri intendimenti dovevano essere già stati divulgati in composizioni anteriori. Nessuno vorrà negare la intenzione satirica del nostro poeta, il quale ricorda molto davvicino gli autori dei canti goliardici; e neppure vorrà porre in dubbio che lo scopo ultimo del

componimento non è di riferire la sentenza in sè e per sè pronunziata dalla « cardinalis domina », ma piuttosto di mettere a nudo la vita licenziosa e lasciva delle monache di un determinato convento, o forse anche di tutti i conventi. Se Amore non si reca in persona a visitare il monastero, ma invia un suo ministro, egli è perchè già a lui si riconosce da tempo tale potestà e costume, che egli deve avere in altra occasione direttamente esercitata; quando cioè non era come qui il caso di salvare almeno le apparenze. E da amore riconosce ogni autorità colei che lo rappresenta (*Amor, deus omnium quotquot sunt amantium, Me misit vos visere et vitam inquerere*). Il dibattito e il giudizio che l'autore del nostro poemetto aveva letto in un testo anteriore applicò a un'adunanza di monache, e fece però opera di imitazione e non originale. Doveva in origine il componimento contenere un giudizio pronunciato da Amore stesso, senza che vi fosse nell'autore intenzione satirica contro nessun ceto di persone, neppure contro i chierici o i cavalieri di cui è parola nella sentenza. L'autore primo dovette essere naturalmente una persona letterata, o meglio un « chierico », il quale intese farsi con tutta serietà, in una questione galante, « cicero pro domo sua ».

Perciò sebbene per tempo il *Concilio d'amore* sia il componimento più antico sull'argomento, contengono senza dubbio una fase più genuina di esso altri poemetti fra i quali primeggia l'*Altercatio Phyllidis et Florae*.[54] Anch'esso ci trasporta nella più bella stagione dell'anno. Due fanciulle, Fillide e Flora, mentre vanno passeggiando per una verde prateria, sulla riva di un limpido ruscello, pensano di assidersi all'ombra di un pino. Quivi si rivelano i loro amori: Fillide ha dato il suo cuore a un cavaliere, e Flora ad un chierico. Ma nasce diverbio intorno a quale delle due professioni si debba dare la

preferenza; e non riuscendo le due fanciulle ad accordarsi, Flora propone di rimettere la decisione a Cupido:

> Totum in Cupidine est certamen situm;
> suum dicunt indicem verum et peritum,
> quia iuris noverit utriusque ritum.

Esse deliberano di recarsi al paradiso di Amore, e dopo breve tempo ne trovano, come vedemmo già, il bosco e la dimora. Adorano il dio, il quale le interroga intorno alla loro venuta. Non è tuttavia necessario che egli si occupi direttamente della causa, perchè

> Amor habet judices, Amor habet jura;
> sunt Amoris judices Usus et Natura.
> Istis tota data est curiae censura,
> quoniam praeterita sciunt et futura.

E i giudici sentenziano in favore dei chierici:

> Ad amorem clericum dicum aptiorem.

Questo poemetto è dell'altro molto più importante per gli elementi che erano atti a trovare uno svolgimento ulteriore. Qui Amore ha una dimora sua, bella e ricca; ha numerosi e festanti seguaci, e leggi proprie e giudici che dettano sentenze. E difatti ne ripetono a un dipresso il racconto quattro componimenti francesi, di cui due sono editi e due, meno in poca parte, inediti. Dei due primi, quello che dal nome delle due fanciulle protagoniste vien detto di *Huéline et Aiglantine*, è incompleto nell'unico manoscritto a noi pervenuto. Anch'esso però contiene la descrizione del soggiorno di Amore.[55] Completo è invece il secondo componimento, il fableau di *Florence et Blanchefleur*.[56] La

Corte d'amore a cui ricorrono le due fanciulle è composta di volatili, e ad essi è affidata la questione da definire. Ma non riuscendo a mettersi d'accordo ricorrono al partito delle armi. Si battono in singolar tenzone l'usignuolo, che vanta con Florence la superiorità dell'amore dei chierici, e il pappagallo che sostiene il partito contrario. Questo è vinto, e Blanchefleur ne muor di dolore ed ha onorevole sepoltura. Notevole è qui la sostituzione dei volatili ai giudici dell'*Altercatio*. Forse v'è ragione di credere che l'autore del fableau, o qualche suo precursore, venne in questo divisamento alla lettura del passo, che già conosciamo, in cui il poemetto latino descrive il bosco sacro ad Amore:

> Sonant omnes volucrum linguae voce plena;
> Vox auditur merulae dulcis et amoena,
> Corydalus garrulus, turtur, philomena,
> Quae non cessat conqueri de transacta poena.

Nei quali versi vediamo fatta menzione particolare dell'usignuolo.

Ma forse più importanti per noi sono gli altri due poemetti non ancora editi per intero, quello di *Melior et Idoine*, e l'altro di *Florence et Blancheflor*.[57] Io devo rilevare che in essi i due autori entrano in scena come spettatori e testimonii del dibattito. Nel primo disputano le due fanciulle, e poscia gli uccelli, i quali rimettono la decisione a un duello; ma qui non è parola nè del dio d'Amore, nè del suo palazzo, nè della sepoltura della fanciulla il cui partito rimane soccombente; mentre nel secondo ricompaiono il giardino d'amore, il concerto, la presenza del dio, il duello. Qui, cosa insolita, assistiamo alla vittoria del pappagallo che combatte contro l'allodola in favore dei cavalieri. Meno importante invece pel mio scopo è il *Fableau dou Dieu d'Amour*. In

esso ricompaiono bensì il palazzo d'amore, il contrasto e il giudizio; ma esso troppo manifestamente si rivela composto di due parti che non hanno fra loro stretto legame. Contiene la prima una specie di dibattito fra uccelli per la solita questione, e si può dire che questa è parte non necessaria o inutile all'azione, poichè il poemetto è nella sostanza una storia d'amore. E una storia d'amore è anche il poemetto *De Venus la deesse d'amor,* nel quale l'amante, che si effonde in pianti lunghissimi, è da Venere condotto alla Corte del Dio, ove apprede a distinguer l'amor vero dal falso amore. Si accosta invece, se non erro, per un certo rispetto, all'*Altercatio Phyllidis et Florae* la corte di giustizia presieduta da Venere, quale è descritta dal rimatore fiammingo Jean de Condé,[58] poichè anche in essa il canto e l'innumerevole stuolo degli uccelli si accontenta dell'ufficio di rendere più gaia e sollazzevole la festa. La sola causa che è trattata viene discussa dalle persone interessate. Sono le eleganti e aristocratiche Canonichesse che muovono piato contro le umili Monache Grigie, le quali si sono messe a rubare a quelle i loro amanti di alto affare. Chi dà la sentenza è la Dea d'Amore, la quale impone alle Canonichesse di rispettare le imprese delle loro avversarie.

Ma neppure queste redazioni riproducono a mio avviso la forma originaria del racconto. A me sembra che la dimora del Dio d'Amore in un luogo determinato, la sua corte, il suo tribunale siano escogitazione posteriore e non primitiva. Dovette in origine Amore stesso venire dovunque in soccorso degli innamorati, o per consigliarli nelle loro ardue imprese, oppure per definire le loro contese. E perciò probabilmente molto più si accosta alla forma primitiva il racconto del trovatore italiano Bartolomeo Zorzi, al quale accadde un giorno di

udire le querele di un amante che non riusciva per crudele decreto del dio a muovere a pietà la donna amata. I due innamorati espongono le loro querele, e Amore, che è dovunque, fa udire la sua voce e pronunzia un giudizio che li rende lieti ambedue.[59] Perciò le due fanciulle che vengono fra loro a diverbio intorno alla precellenza del loro rispettivo amante, dovettero solamente a poco a poco venire nella deliberazione di recarsi per la sentenza alla sede vera e propria del Dio d'Amore, quando cioè la Corte di questo era divenuta per opera di rimatori indiscreti luogo non più misterioso, ma a tutti facilmente accessibile.

La quale Corte del Dio d'Amore si trasforma a poco a poco in un vero e proprio tribunale d'amore, in cui regna tutta la burocrazia dei tribunali civili, e dove non è più richiesta la presenza del Dio o della Dea d'Amore. Poichè questi delegheranno all'uopo dei loro rappresentanti; un presidente assistito da giudici meritevoli di ogni rispetto dovrà ascoltare e definire le contese di qualsiasi natura che gli amanti crederanno opportuno di sottoporre al suo esame e al suo giudizio. E di quest'ultima trasformazione è documento un antico poema francese ancora inedito, alla intelligenza del quale ci siamo venuti preparando, riandando talora cosa note, ma forse non inutili a ricordarsi. Esso s'intitola *La Corte d'Amore,* il che vale quanto a dire « il Tribunale d'Amore ». Di esso voglio discorrere un po' partitamente nelle pagine che seguono, considerandolo sotto quei diversi aspetti pei quali ha diritto alla nostra attenzione.

❧

Si conserva questo poema in un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Parigi, sotto il n. 1731 delle

« Nouvelles acquisitions françaises ». Il codice fu a sufficienza descritto da G. Raynaud,[60] nè io avrei su ciò altro da aggiungere; solamente voglio avvertire che la nostra scrittura è la prima delle tre che il manoscritto contiene. Consta il poema di circa quattromila e cinquecento versi ottonarii rimati a due a due, ed io ebbi occasione di trascriverlo per intero nell'inverno del 1892. L'autore è nominato alla fine del manoscritto: « Explicit le cour d'amours que Mahius li Poriiers fist », ma nulla più sappiamo di lui. Scopo mio sarà di determinare la patria e l'età in cui fiorì, e poscia di studiare la contenenza dell'opera. Pel primo scopo altro espediente non mi resta se non l'esame linguistico del poema, il quale esame ci condurrà a risultati che potranno considerarsi sicuri. Se il lettore rifugge da una indagine che può sembrare arida, tralasci queste poche pagine, e, ove gli piaccia, passi all'esame del contenuto.[61]

VOCALISMO.

VOCALI TONICHE.

a

1. In sillaba aperta si riduce sempre ad *e*. Suffissi: 2. -alis: *principal: loial*; *loial*; *loiel*. Al v. 2602 *esperiteus* (: *amoureus*) e ai vv. 2659-60 *essentieus: natureus*, che saranno da spiegare come il *crimineus* del v. 10223 dell'Huon de Bordeaux, cioè da *esperitels* ecc. con posteriore vocalizzazione del *l*.[62] 3. -aris *bacheler*. 4. -arius: *escuiers*; *premiers; chevaliers; parliers*. Il *parlers* del v. 1062 deve correggersi in *parliers* poichè sta in rima con *premiers*. All'interno *volenters* 1584, in cui potrebbe aversi scambio di suffisso, come ad es. nel *candelers*

dell'Huon 5629. 5. -itatem: *mauvaisté* (: *amé*); *mauvaisté* (: *enamouré*); *malvaisté*; e qui anche *pité* (: *costé*); all'interno *pité*. 6. -aticum: qui posso dispensarmi dal riferire esempi, perchè il riflesso, sia all'interno come in rima, è sempre *-age*, non mai *-aige*. 7. -abilis: *sanllauble*; *estaule; connisable; veritable: raisonnable; de taule en taule; desconvenaules: veritaules; convenauble: comvenauble;* e, in sillaba atona: *honneraublement*. 8. -ata: *ensignie* (: *partie*); *otrie* (: *mie*); *masnie* (: *melancolie*); — (: *vie*) ecc.; *commenchie* (: *partie*); *prisie* (: *vie*); *encauchie* (: *compengnie*) ecc. 9. -aneus: *compengne*, e, in sillaba atona: *compengnie; compengnons*. 10. an + Cons. ed en + Cons. Nè all'interno, nè alla rima sono tenuti distinti i due riflessi; frequente *an* per *en*, anche all'infuori dei soliti esemplari; più raro *en* per *an*: *menguié* mangiato (: *entré*); *maingier; mengier; graint*. 11. a + i parassitico: *jai; glai; jamais; arai; fais; traire; malvais; soufraite* (: *basselete*), dove *ai* sta in rima con *è*, ecc. 12. a + nasale semplice: *aime; vilains; clain; sain; main; umainne* ecc. 13. *iier* da -áre normalmente secondo la legge di Bartsch.

e

e chiuso di lat. volgare = ē, ĭ di lat. classico.

14. In sillaba aperta *e* chiuso si riduce ad *oi;* davanti a nasale ad *ai;* nella desinenza dell'imperfetto dell'indicativo dà sempre *-oie*, *-oies*, *oit* ecc. È superfluo il dare esempi di *oi;* offrono *ai: plain; vainne: painne; painne; se painne; mainne* ecc.; *ai* da ĭ + nas.: *faint* fingit; *estaindre* estinguere: *faindre; mains* minus; *chaint* cinge; *vintainne*. 15. Il pronome personale tonico di 1ª pers. sg. è nell'obliquo *mi: en mi* (: *par li*); *endroit mi* (: *a li*); *de mi; mi* ecc.; mancano esempi di

quello di 2ª sg. 16. Altra peculiarità dialettale è la forma verbale *veïr*, sempre però all'interno. 17. *aus* illos; *yaus; chiaus*. 18. *consaus*, allato a *conseus* (: *amoureus*).

e aperto di lat. volgare = ĕ di lat. classico.

19. Dittongamento: *liec; lies: je crieng; j'apartieng; iert*. 20. Al nostro dialetto è interamente ignoto il frangimento in *ie* di ĕ di posizione latina. 21. -ĕllus dà *iaus: demisiaus; agniaus; biaus* ecc. 22. ĕus: *dius; diu* ecc. 23. -ĕls: *mius*, frequentissimo all'interno e alla fine di verso sotto la grafia consueta di *mix*.

i

i chiuso di lat. volgare = ī di lat. classico.

24. Da notare l'esito delle desinenze -īlis, -īvus (di -īlius mancano esempi): *gentieus* (: *lieus*); *gentius* (: *mius*); *volentius* (: *mius*), allato a *gentis* (:*pris*); *signouris* (: *dis*). Inoltre *chius* ecce + ille + s ecc., *cheus* ecce + illos. Anche nel nostro testo, come nell'Huon, *hastieuement*, che al Friedwagner sembra confortare l'ipotesi del Mussafia il quale suppone *iev* da īv, *iel* da īl, allo stesso modo che *ieu* proviene da *iu*. 25. Qui pure: *quatrimes; sisimes; septimes; witimes; neufsismes; disismes; onsimes; douzimes* che sono da ricondurre ad -īsmes, anzichè ad -esmes da ēsimus. 26. Davanti a nasale ha perduto il suono orale: *fin* sta in rima con *train*.

o

o chiuso di lat. volgare = ō, ŭ di lat. classico.

27. Il riflesso è rappresentato con *eu*, con *ou* o con *o*. Suffissi: 28. -ōsus: *ialous; malicieus* (: *lieus*); *amou-*

reuse; vertueus; mervilleus; maleureus; amoureus; amourous (: *tous*). 29. -ōrem: *honneur; onnour; amour* ecc.; *amours; amors; clamours: amours: milleur; couleur; signour; signour* (: *jour*); *douchour: amour; errour; amour; saveur; honnour: vigour; valour* (: *tour*); *doucheur; valours: amours; valour* (: *jour*); *valeur: honneur; valeur.* 30. Una pecurialità dialettale è anche il dittongamento di ŭ in *seur* supra; *deseur*, allato a *sor* (*sains*). 31. -ōnium: *tesmoing; tesmos*, e *tesmongne* (: *quelongne*); *besong; besongne; besongne* (: *resongne*). 32. ō, ŭ + nas.: *baston* (: *on*); *raison: occoison.* 33. In posizione *ou: dous; douch; court; trestout; bouque.*

o aperto di lat. volgare = ŏ di lat. classico.

34. Il riflesso è rappresentato con *u, eu, ue, e* davanti a *l* mouillé: *liu; lieus; feu; fu; fus; gieu; jue* jocat; *puet; peut; veut; se deut* si duole; *je m'en deil; ie veil; veille* voglia. 35. ŏ + nas.: *bon; boin; boins; bonne; couronne; poume; hons.* 36. ŏl + cons.: *caus; caup; vaus* volli; *vaurent* vollero, e, in sillaba atona, *vausist* volesse; ma, allato, anche *vot* e *vosist; voroit.* 37. -ŏrium: *memore* (: *encore*); *ystoire*: *glore.*

VOCALI ATONE.

38. *i* da *a, e, o* dinanzi a suono palatile: *travillier; milleur; orguilleuse*; *mervilleus; grigneur.* 39. Per influenza di attigua consonante labiale: *afruma* affermò; *afrumer; fusiciens.* 40. *o* da *a* in *vilonnie*, allato a *villenie; occoison; a* da *o cantans* contento. 41. *e* da *o* dinanzi a nasale: *volenté; volentieu; quemant; quemandemant; je vous quemant; requemander; — felenie; Lie-*

nard; inoltre *ordener;* dinanzi a *r: honnerer; honnerant* onorando; *glouternie.* 42. *o, ou* = o: *norrit; corage; voloir; voloit*; *courtois.* 43. *i* da *oi* in *connissanche; connissoit*, allato a *connoissanche.* 44. Meritano anche menzione esemplari di varia ragione come: *demisiaus; demisele*, accanto a *demoisiaus; — anemis; — ingal; wiage* allato a *voiage; — venra* verrà; *avenra; gorra* godrà.

CONSONANTISMO.

LIQUIDE.

L. — 45. Davanti a consonanti è di regola vocalizzato: *faus; escouter; autre; generaument; l* palatale: *conseus.* Talora però esso ricompare come grafia etimologica: *malvais; moult;* oppure cade: *gentis* (: *pris*); *li ques; nus.* Geminazione in *sanllauble* ecc.

R. — 46. Frequente la metatesi: *afruma; affruma; afrumer; parfont; pourfis; froumage; afremée.* Assimilazione in *Illande* Irlanda; geminazione in *desirré; desirrans; serrement; sourriant;* scempiamento solo forse in *terre* che sta in rima con *mere.*

NASALI.

47. Il nesso *mn* occorre intatto in *femne,* il qual fenomeno è da porsi coll'altro di dissimilazione che si avverte in *nonmés; nonmé; abondanment* ecc. Tendenza alla dissimilazione mostra anche il nesso *n* + lab. da *m* + lab.: *chenbel; enconbrer; enploie;* ma, per converso: *em present; em prist.* 48. Fra i nessi *nr*, *ml* non si inserisce nè *d,* nè *b: venroit; amenrier; amenrir; sanllauble; sanlent; sanlant; il sanle;* eccezione farebbe *faindre* fingere. 49. Una particolarità dialettale è anche

il raddoppiamento della nasale dopo vocali, ma sopratutto dopo dittongo, e in ispecie dopo *ai: vainne* vena; *painne; m'amainne; semainne; vintainne; umainne; mainne* mena; *chertainne: vilainne; qu'il ainme; canonniesse*. 50. Il *m* finale si riduce talvolta a *n: je l'ain; clain; renon* (: *raison*); *non* nome (: *raison*); *a non* (: *dongon*); inoltre *li nons; hons; preudons* (: *barons*), allato a *homs* ecc., forma questa più frequente.

DENTALI.

T. — 51. Di regola permane dopo il *n;* cade in *il vin* egli venne; il riflesso di inde mostra di regola il *t: ent* ecc., allato al rarissimo *en;* il *t* permane anche in *congiet,* ma cade di regola nei participii in *ut,* anche alla rima. 52. *c* per *t* offrono: *mech* metto; *les meche; mecre* (?). 53. *t* inserto hanno *connoistre; accroistre;* paragogico: *romnant*.

S. — 54. Muto dinanzi a consonante: *centisme* (: *rime*); *sisimes, septimes* ecc.; e *neufsismes*; *blasme* (: *dame*), allato a *blame* (: *dame*); *ospinion*. — 55. Forme caratteristiche sono: *desist; fesist; mesist; vosist; vausist; reprisent*. 56. Alla finale della prima pers. plur. permane costantemente.

GUTTURALI.

57. C dinanzi ad *a* che permane: α) *cascun; cascune; caut* cale: *cangier; canter; cantant; canchon; carue; caut* caldo ecc.; e qui anche *coze* allato a *quoze*. — β) Rarissima la grafia *ch: char; chose; choles*.

58. C dinanzi ad *e* (*ie*) da *a*: α) *chevauchoie; chevaliers; chiers; franche; pechié;* — β) *bouke; pekié; kier; markié;* — γ) *bouque; quier; queval; touquier; a quief; aquievé; aquiever*.

59. C dinanzi ad *e, i* originarii: α) *principaus; principal; ceste; ce; c'est;* — β) *sou* ciò; — γ) *fallasse*. — δ) *che* ciò; *decheus*; *fache* faciat; *merchi; douche; puchele; prouvenchele; chertains; douchour; medichine; rachine.*

60. Ti + voc. — α) *acointanche: commenchement; serviche; contenanche; substanche; canchon; forche; scienche; largueche; tristeche; lechon;* — β) *noblesche; leesche: detresche;* — γ) *negligense* (: *s'apense*); — δ) *malicieus; grace; je graci.*

G. — 61. α) *goir; gores* godrete: *gorroit; goy*; *got; goieuse: goie* allato a *joie; logoient; dongon; bourgois; sergant,* allato a *serians;* e *larguesche;* — β) *gens; argent; geter*. — Nel pronome di 1ª pers. sg. troviamo le grafie *ge, jou, ie*. 62. Il *w* germanico di regola permane: *wardes* guardie; *warder; prends warde*.[63]

DECLINAZIONE.

1. SOSTANTIVI.

63. La distinzione dei casi nella declinazione dei sostantivi è mantenuta con notevole regolarità, sia nelle rime come all' interno del verso. Perciò rilevo solo: pei maschili: *sire* che si alterna al vocativo con *sires*; e *bacheler* invece di *bachelers* al nom. sg. (all'interno); pei femminili: il nom. sg. *verités* (: *ames*); — (: *restorés*) ecc., allato a *verité* (: *avisé*); e all' interno: *volentés*, allato a *volenté*; come pure *raison*; e l'obliquo *de vertus*, allato a *de vertu*. *Amours* qui pure mantiene di solito il *s* anche nell'obliquo del sg.; all'acc. sg. *nonnain* risponde il nom. *nonnains*.

2. AGGETTIVI.

64. Il riflesso unico degli aggettivi latini a due terminazioni vale di regola tanto pel maschile quanto pel

femminile: *de grant franquise; une grant route; par grant douchour; a si grant peur; grant courtoisie; differense grans*. Ma, accanto, troviamo anche esempi di concordanza: *grande dame; par raisons teles; se pensee en est dolente*; *grande scienche*. 65. Indeclinabili: *riens*, sempre col *s*.

3. PRONOMI.

66. Pron. personale. α) Caso retto; 1ª pers. sg.: *je; j'; ie; ge; g'; jou*, sempre posposto al verbo: *vi jou; di jou; vous requier jou,* e anche *jo: di jo; jeu.* — Mancano esempi del pron. di 2ª pers. sg. — 3ª pers. sg. masch.: *il*; femm.: *ele*. — Pl.: *vous*. — β) Caso obliquo: sg.: *me* mihi; *de mi; deseur mi; pour mi; a li* a lui; *li* a lei; *de li* di lui, di lei; *pou li* per lei; *en li* in lei; — plur.: *a vous; de vous; d'yaus* di essi; *d'aus; en yaus.*

67. Pron. possessivo. Forma atona sg.; 1ª pers. masch., caso retto: *mes cuers; mes gres; mes voloirs; mes avis;* — obliquo *men cuer; a men gre; a men ami;* inoltre *mon avis*. — Plur.: caso retto: *mi ami*; *mi desir*; femm. sg. obliquo: *me painne; me mere.* — 3ª pers. sg. masch.; nom.: *ses cuers*; *che fu se clamours;* obliquo: *sen principal; sen abit; de sen desirier;* e anche: *son sanlant; son gre*. Femm. obliquo: *a se dame; se roiaute; se response;* e *de sa dame*. Plur. 1ª pers. obl.; masch.: *de no cortil;* femm,: *en no contree;* — 2ª pers. pl.; masch., nom.: *vos cuers; a vo talent*; *a vos plaisir; vo franc corage;* e *vos dous consaus:* femm. obliquo: *vo volenté*. — Forma tonica: 1ª pers. sg. femm. nom.: *le mieue; 3ª* pers. sg. masch. obl.: *pour sien.*

68. Pron. dimostrativo. α) ecce + iste. Forma atona; masch. sing. nom.: *chis ans; chi sens;* plur. obl.: *ches mos;* femm. nom.: *cheste;* obl.: *pour cheste pu-*

chele; a cheste fois. Forma tonica; masch. sing. nom.: *ces*. — β) ecce + ille. Forma atona masch.; sg. nom.: *chius sires chi; chil delis*; obl.: *de chiu gieu; a chu fuer; en chu desirier; en chu cas; apres chu bon conseil chi*. Femm. nom.: *chele*; obl.: *chele*. — Forma tonica; masch. sg. nom.: *chius, ichius*; obl. *cheli*. Femm. nom.: *chele*; obl.: *en cheli* in colei. — γ) ecce + hoc: *che; chu; chou*.

69. Pron. relativo; masch. sg. nom.; *li ques*; — di cosa: *lequel*; obl.: *u quel* nel quale; — *qui*.

70. Articolo. — Masch. sing. nom.: *li*; obl.: *le*; preposizione articolata: *du; del amor; de li cuer; au; a l'amant; u* nel Plur.: *les*; prepos. artic.: *as* agli. — Femm. sing. nom.: *le, la, li*; delle quali forme le due ultime sono rare eccezioni. Accus.: *le*; prep. art.: *de le; a le; de l'*. Plur.: *les*; prep. art.: *des*.

CONIUGAZIONE.

I. PERSONE.

71. La 1ª pers. sing. pres. indicativo e congiuntivo della 1ª coniugazione si mostra di regola senza desinenza; non mancano tuttavia esempi con *e* analogico: *ge m'acort; os; pri; ain; desir; apruef; di; euit; jur*; ma *devise; j'aie* io ho; *deffie*. 72. La 1ª pers. sing. pres. delle altre coniugazioni mantiene di regola la forma originaria senza *s*: *je di; sai; croi; voi; doi; voi*; ma *je dis* e anche *je die* dico; *respons; deffens; mens* mento. 73. La 1ª pers. sing. indicat. presente e perfetto di tutte le coniugazioni esce sovente in *c, ch*; *seuch* seppi; *je m'i ateuch; je me mech; dich; fach* faccio; *hach* odio; *peuch* potei; *euch* ebbi; *partich* partii; *vich* vidi. 74. Notevoli inoltre: *je crieng; j'apartieng; je me tieng; je vieng*. 75. La

2ª pers. singolare diversifica dal francese centrale nella desinenza dei temi in dentale, i quali nel pres. cong. della 1ª coniug. e pres. indic. delle altre coniug. hanno rempre *s* anzichè *z;* e qui possiamo dispensarci dal riferire esempi. 76. Nella 3ª sing. manca talora il *t* flessionale: *fu; vin* venne; *rougi; oi* udì; *respondi.* 77. La 1ª pers. plur. esce sempre in-*ons,* mai in *on* senza *s* finale. Il verbo essere ha *sommes.* 78. Esempi di 1ª plur. impf. e condiz. mancano. La 2ª pers. plur. termina nel pres. e nel fut. in-*és* (*iés*), mai in -*ois.*

2. MODI.

79. Da menzionare sono alcune forme di congiuntivo di carattere dialettale: *prenge* prenda, e *prengne; warge* guardi; *meche* metta; *emporche* porti. 80. La desinenza -*aisse* dell' imperf. cong., 1ª coniug. occorre solo in *passaissent;* del resto sempre -*asse.* 81. Altra peculiarità dialettale è il persistere del *s* intervocalico nell'imperf. cong. dei verbi della 1ª e 2ª coniug. forte: *fesist; desist; mesist.* 82. L' imperf. cong. della 3ª coniug. forte ha -*usse* nelle classi habui- e debui-, -*isse* nella classe volui. A: α) *eusse; eust* accanto ad *ewst, ewist; eussent; pleusse; seust;* — β) *deust.* — B) *vosist; vosissent; convenist; venissent; tenist.*

3. TEMPI.

83. Nel perfetto è da notare il persistere del *s* intervocalico in: *festis; vausistes* voleste; *reprisent,* accanto a *mirent; firent; partirent.* 84. Nel futuro il nostro dialetto non ama la consonante epentetica, e lascia sussistere le due consonanti venute a contatto per la caduta di vocale intermedia, o ricorre all'assimilazione o al di-

leguo; *venra* verrà; *avenra;* — *j'orrai; vorrai; gorra* godrà, e *gores; pourra;* — *ares* avrete; *ara* avrà; *sarai* saprò; *sara* saprà, ecc. E così nel condizionale: *venroit; tenroie; gorroit; vorroit; saroit* saprebbe; *aroit*, e con *e* atono conservato: *deveroit.* 85. Participio perf.: *perdu; rendus; avenus* (nom. sing.); *perdu: meu; rendu: fu.* 86. Infinito: *veir.*

87. Habere. Indic. pres.: *j'ai; j'aie; il a; aves; ont;* — imp.: *avoit;* — perf.: *euch* ebbi; *ot* ebbe, *eut, eurent:* — fut.: *arai* avrò; *aroit* avrebbe; *ares* avrete. — Cong. pres.: *ait* abbia; — impf.: *eusse* io avessi; *eust, ewst, ewist* avesse; *eussent.* — Condiz.: *aroie* avrei; *aroit; eust* avrebbe. — Inf.: *avoir.*

88. Esse. Indic. pres.: *ie suis, ie sui; est; sommes; sunt, sunt* (: *ont*), *sont;* — impf.: *g'estoie* io era; *estoit* era; *estoient* erano; — perf.: *je fui, il fu; furent;* — fut.: *sara* sarà; *seront.* — Cong. pres.: *soit* egli sia; *soies, saies; soient;* — impf.: *fust* fosse. — Condiz.: *series* sareste; *aroit este* sarebbe stato. — Inf.: *estre.*

RISULTATI.

Ecco ora quali sono le conclusioni che si devono trarre dal precedente spoglio. I. Il riflesso *ai* di ē, ĭ tonici (di cui al n. 14) è una particolarità del dialetto piccardo. Della Piccardia sono proprii anche gli esiti *aus* da -ĭll + cons. (n. 18); *-aus* da ĭlium, allato ad *eu* (n. 18); *iaus* da ĕllus (n. 21); *ius* da -ĕus (n. 22) da -ĕls (n. 23), da -īlis, īvus (n. 24). III. Al piccardo e al vallone è limitato l'esito *au* da -ŏl + cons. (n. 36). IV. Al nord della Francia rimanda la riduzione di *-iée* ad *-ie* (n. 8)- V. I dittonghi *ai, ei, oi* si riducono spesso in sillaba protonica, dinanzi a suono palatile, ad *i* (n. 38), il che si avverte nei dialetti piccardi, valloni e lorenesi.

VI. Caratteristici sono anche gli esiti *fus* fŏcus, *jue* jŏcat, di cui al n.34. VII. *L* + cons. si riduce ad *u* (n. 45), mentre nel vallone esso cade. VIII. Piccarda è la frequente metatesi di cons. + er in cons. + re (n. 46). IX. Caratteristica dei dialetti piccardi ed orientali è la non inserzione delle consonanti *d*, *b* fra i nessi *nr*, *lr*; *ml*, *nl* (n. 48). X. Un tratto dialettale normale nel piccardo è il raddoppiamento di *m*, *n* dopo vocali e dittonghi (n. 49). XI. Il permanere del *t* finale in certi casi è proprio del piccardo, vallone e lorenese (n. 51). XII. Al medesimo gruppo dialettale sono proprie anche le forme della 3ª pers. plur. perf. in *-sent*, mentre gli altri dialetti offrono *-strent* e *-sdrent* (n. 83). XIII. Piccardo è il mantenimento del *s* intervocalico nelle voci arizotoniche dei perfetti forti (n. 55). XIV. Pure peculiare al piccardo è l'esito *s* da t + s, nel che il nostro si stacca dal dialetto vallone (n. 75). XV. La consonante *c* dinanzi ad *a* e a *e*, *ie* da *a* conserva il suono gutturale, come mostrano le grafie murali *c*, *k*, *qu*, mentre è rarissimo *ch* (nn. 57, 58); il che prova che il nostro è un testo strettamente piccardo. XVI. *C* dinanzi ad *e*, *i* è rappresentato di regola con *ch*, di rado con *c*, *s* (n. 59), il che s'accorda pienamente colla caratteristica del piccardo. XVII. Altra peculiarità del medesimo dialetto è il *c* (di cui non è ancora accertata la pronuncia palatale) da dental finale (n. 52). XVIII. Il tardo permanere del pronome pers. *jou* (n. 66) è proprio del piccardo. XIX. Le forme dell'articolo sia masch. come femminile (n. 70) sono peculiari al medesimo dialetto. XX. E così le forme di pron. poss. *men*, *ten*, *sen* pel masch.; *me*, *te*, *se* pel femm. (n. 67). XXI. Allo stesso dominio rimandano le forme del pron. dimostrativo (n. 68). XXII. Una peculiarità della stessa ragione è il *c* d'uscita che si avverte nella 1ª pers. pres. indic. e perf. (n. 73;

cfr. anche n. 74). XXIII. Così pure l'uscita del cong. pres. di alcuni verbi di cui al n. 79.

Tutte queste caratteristiche sono più che sufficienti per dimostrare che il nostro testo è scritto in dialetto piccardo; nessun fenomeno inoltre fra quelli trascurati in questo riassunto contraddice a tale congettura. Ma il piccardo comprende un numero notevole di sottodialetti, di cui ciascuno possiede caratteri che gli sono peculiari; e perciò dobbiamo proporci di ricercare a quale provincia precisamente deve ascriversi il nostro poema. Non al dialetto di Fiandra, e perciò non a quello di Tournay e di Lille, la cui caratteristica è il frangimento di *e* di posizione in *ie*, che vedemmo mancare affatto nel nostro testo (n. 20); non al dialetto di Vermandois del quale il nostro ignora il dittongo *ei* da *a*, e in cui l'art. femm. sg. è *li* e non *le*. Restano l'Artois e il Ponthieu, che hanno molti fenomeni in comune, ma che per altri si distinguono. L'artese conosce *ie* da *e* di pos., *i* da *ie*, *-aige* da -aticum, fenomeni questi che il nostro dialetto ignora. Così per via di esclusioni ci siamo ridotti al Ponthieu, e perciò cerchiamo se nella «Court» si avvertono i tratti caratteristici che di questa varietà dialettale si conoscono. Nelle carte di quella regione il riflesso *-aige* di -aticum è affatto sporadico, e la forma corrispondente è per regola generale *-age* e non *-aige;* il dittongamento di *e* in *ie* in pos. è estraneo al dialetto di questa parte della Normandia, e non vi si incontra che per accidente; la forma *hon* è rara, mentre frequente è *hom*; quivi l'art. femm. non ha che la forma *le* pour i due casi mentre negli altri sotto dialetti piccardi noi troviamo *li;* la 1ª pers. plur. esce sempre in *-ons*, mai in *-omes,* eccetto che nel verbo essere; infine anche le carte del Ponthieu mostrano una tenace persistenza della declinazione latina. Orbene, tutte que-

ste caratteristiche trovano piena e perfetta rispondenza nel testo da noi studiato, epperciò mi pare che si debba senza esitanza alcuna affermare che il nostro poema è scritto nel dialetto del Ponthieu. A questo s'aggiunga che le rime non sono mai in discordanza colle forme che si leggono all'interno, come il lettore avrà osservato da sè, e perciò possiamo ritenere altresì che autore e copista appartenevano alla stessa regione.

Questo valga per il luogo; quanto al tempo della composizione abbiamo la fortuna di conoscere il termine *a quo*, perchè l'autore ricorda a due riprese

> cheli
> Qui fist le *roumant de le rose*

(vv. 15-16; e vv. 27-28). Jean de Meung terminò il suo poema verso il 1280, e perciò noi, dovendo concedere un certo lasso di tempo alla diffusione dell'opera prima che potesse esser citata, come fa un personaggio del nostro poema, quale autorità inconcussa, arriviamo verso il 1290. Ma per guadagnare un termine *ad quem* dobbiamo interamente basarci sulla lingua del poema. La quale mostra traccie non dubbie di antichità. Già ebbi occasione di ricordare come la declinazione dei sostantivi sia notevolmente regolare; come gli aggettivi a due terminazioni mostrino nella maggior parte dei casi una sola desinenza; come l'*e* analogico della 1ª sing. pres. indic. e cong. della 1ª coniug. occorra solo di rado, e così non frequente il *s* delle altre coniugazioni. Ma d'altra parte questi caratteri d'antichità non devono trarci in inganno. Dalle carte pubblicate dal Raynaud risulta che il dialetto del Ponthieu è uno di quelli che più tenacemente conservarono le antiche forme e la impronta arcaica, tanto che l'editore di esse

potè scrivere che non solo nel sec. XIII, ma fino alla metà del XIV « la déclinaiçon est dans toute sa force, et nous ne trouvons pas d'exceptions à la règle qui conserve l'*s* au nominatif singulier et au régime pluriel des substantifs de la déclinaison latine ». Inoltre i fenomeni di analogia che rilevammo specialmente nella coniugazione si possono nella nostra regione documentare già alla fine del XII secolo. Si pensi piuttosto che noi abbiamo dinanzi non l'originale, ma una copia; e allora, tenuto conto delle varie ragioni, potremo legittimamente supporre il nostro poema scritto nei primi anni del secolo XIV. La conclusione finale perciò a cui la nostra disamina ci ha condotti si è che la *Court d'Amour* di Mahius li Poriiers fu dall'autore scritta nel dialetto del Ponthieu al principio del decimoquarto secolo, e la copia che ce n'è rimasta è di poco posteriore.

Ed ora passiamo all'esame del contenuto del poema. Esso è acefalo, e dal computo dei quaderni mi sembra risultare che mancano i primi otto fogli, vale a dire circa mille versi, contenendone ogni foglio completo centoquarantotto. L'autore ci si presenta come spettatore alla *Corte d'Amore,* e nel momento in cui la parte del poema a noi pervenuta incomincia, un geloso si lagna aspramente della propria moglie, che, a quanto gli dicono, ama un altro uomo, e che egli non riesce a domare in nessun modo, neppure col bastone. Egli, inveendo contro tutte le donne, ricorda in appoggio delle sue parole colui

> Qui fist le *Romnant de le rose;*
> Car, selonc chou qu' il en propose
> Onques preude feme ne fu.[64]

Ma a tali invettive il gran *Bailli* d'Amore, che presiede alla Corte, acceso d'ira, scaccia l'audace accusatore con aspre parole, non risparmiando neppure il libro della cui autorità egli si vale.

Ma ben altri svaghi attendono il nostro autore, che di ogni avvenimento è instancabile spettatore e relatore diligentissimo. Noi gli terremo dietro nella lunga e non sempre dilettevole enumerazione di essi, non senza però chiedere al lettore quella venia che egli ha per conto proprio dimenticato di implorare. Si tratta quasi sempre di questioni amorose che il gran ministro d'Amore deve ascoltare e risolvere.

I. Si fa innanzi un gentile scudiero il quale si lagna del dio, che nè vuol lasciarlo libero, nè vuol tenerlo per suo. Risponde il B. discutendo intorno alla natura d'amore, il quale se è frutto di buon volere accoppiato a riflessione sortirà buon effetto; ma se al contrario fosse mosso da sconsideratezza o da cupidigia di denaro non sarebbe da avere in nessun pregio. Un leale amante deve sapere chi lo spinge ad amare, e come e perchè venga preso da tale passione; l'amore dev'essere uguale dal principio alla fine. Ma se qualche cuore per riuscire in un suo desiderio irrragionevole si innamora di persona che già abbia il suo amico, e pretende di esserne corrisposto, indarno si affatica. Poichè nessuno può aspirare ad essere riamato o da donna che si è data alla vita religiosa, o abbia marito, o da fanciulla che già sia fidanzata.

II. Si leva poscia un canonico che dice di amare una donzella, che all'aspetto gli si mostra benigna, ma alla quale non osa aprire il suo cuore per tema di un rifiuto; egli perciò preferisce tacere e soffrire. Chiede frattanto a quale partito dovrà di preferenza appigliarsi, se parlarle o scriverle. Lo consiglia il B. ad attenersi al

primo divisamento; di che non pago l'amante, vien dal Presidente minutamente istruito intorno alla preferenza che noi dobbiamo attribuire alla parola viva di fronte alla scritta.[65]

III. Sorge un re che si confessa innamorato di una contadinella ch'egli ha incontrato cavalcando per la campagna; uditala cantare ei se ne invaghì, le propose il suo amore, ma n'ebbe un rifiuto. La fanciulla è fatta venire alla Corte, dove essa apertamente dichiara di aver già dato il suo cuore ad un suo pari, un gentil pastore, di cui decanta le virtù e i pregi innumerevoli; essa non lo lascerà neppure per diventar regina, volendo seguire l'esempio della madre sua che si maritò « per amore ». A tali parole il B. prega il re di cercarsi altra amica, e così ha fine la disputa.[66] — Qui l'autore crede opportuno di rivelarci il nome dei compagni del B. nel tribunale d'Amore. Essi sono: *Avisés*, *Parchevans*, *Amis*, *Deduiant*, *Connissant*, *Hardis*, *Cremus*, *Consilliers*, *Biaus Parliers*, *Desirré*, *Profitans* e *Atraians*.

A un tratto entra in Tribunale una gran folla di cavalieri e scudieri, di cui ciascuno prende posto per rivolgere domande al Presidente.

IV. Incomincia un cavaliere, il quale domanda in qual modo un amante possa sapere se la sua dama gli concederà o no il suo amore, quando ne la richiegga, salvo essendo l'onore. Risponde il B. che l'aspetto della donna difficilmente può mentire, specialmente quando uno sappia leggerle negli occhi che sono « i messaggeri del cuore ».

V. Si alza poscia uno scudiero che domanda chi merita maggior biasimo e fa più torto ad amore, o colui che vuol per sempre abbandonarlo, o la dama che ha deliberato di non amare per quanto sia richiesta. Questa volta chi si assume l'incarico di pronunciare il giu-

dizio è *Hardis,* il quale sentenzia che il primo è d'assai più colpevole della seconda. Colui che fu da Amore tenuto per suo, o tutto o in parte, non deve per nessun falso pensiero abbandonarne il servigio; ma una donna che mai nulla ebbe a far con lui è nel suo diritto di agire come più le talenta. Amore non inganna nessuno, anzi permette che ognuno operi a seconda che il cuore, il desiderio o la volontà gli detta; e quando alcuno è tanto cortese da voler divenire amoroso, egli lo aiuta co' suoi consigli e con tutte le sue forze.

VI. Un « chierico saggio » e di gran nobiltà interroga intorno a chi sia più da lodare, se colui che vive lieto in amore o chi vive timoroso e adirato. Il B. sentenzia in favore del primo.

VII. Un baccelliere chiede se sia possibile l'amare lealmente contro la propria volontà. Al che risponde il B. esser questo impossibile, poichè il principio dell'amore è la volontà; è dessa che muove gli amanti; contro di essa nessun cuore verace potè mai amare.

VIII. Si vide mai, domanda uno, un cuore tanto desideroso d'amore e sì leale da perseverare nella passione che lo tormenta con ogni maniera d'affanni e di prove durissime? Amore, risponde il B., procura sì gran diletto da spingere l'uomo a disprezzare ogni pericolo e a sopportare i più gravi disagi.

IX. È da preferire il poter vivere un anno senza provare pena nè affanno godendo della « mercè » della dama e dopo questo termine dover per sempre rinunziare ad essa, oppure il vivere in continua speranza? Il B. lascia libera la scelta al suo interlocutore, il quale preferisce il primo partito, poichè sebbene il diletto debba dopo un anno aver termine, potrà tuttavia l'amante compiacersi della rimembranza del piacere goduto. L'opposto partito sostiene il B., il quale ram-

menta quanto sia doloroso il ricordarsi del tempo felice nella miseria, e come sia da preferire il vivere lieto e contento in buona speranza, perchè questa non può mai venir meno o diminuire. La questione è sottoposta al giudizio di tutto il tribunale, il quale, dopo lunga ponderazione, fa annunziare da *Biaus Parlers*, fra la generale approvazione, che il Presidente ha saggiamente sentenziato.[67]

X. Domanda uno se è meglio amare senza essere amato, oppure vivere senza amore. Risponde il B. che sebbene un amante non ottenga « mercede » dalla sua donna, non per questo deve rinunziare all'amore, poichè chi con esso vive conduce vita migliore di chi lo dispregia; fuori di esso non v'è salute.

XI. Più grave è la questione che segue. Un cavaliere chiede se è concesso l'amare all'uomo ammogliato o alla donna maritata. Nega il B., pel quale un tale amore è impuro e contro ragione:

> Mais c'est pekiés qui leur fait faire
> Tele vie seur toutes riens,
> Comment qu'il n'en vigne nus biens;
> Che n'est mie amours droituriere,
> Ains est une quoze doubliere
> Sans cause et sans avisement
> Faite contre raison, comment
> C'on die que che fache amours
> Qui les muet, et moult grant errours
> Plus asses c'on ne set penser. [f. 8c]

Alcune volte però può a questo amore peccaminoso trovarsi qualche scusa, poichè si vede talvolta una giovane donna costretta a sposare un uomo troppo avanzato in età. Male perciò operano coloro che promuovono o impongono matrimonii siffatti. Tuttavia neppure

in questo frangente sarebbe da approvarsi la giovane sposa; ma v'è un altro caso che merita, secondo alcuni, qualche scusa, ed è quando sono unite in matrimonio due persone che hanno costumanze diverse; quando l'una ad esempio sia generosa e larga, e l'altra gretta ed avara. Ma, sentenzia il B., sebbene per la diversità delle tendenze dei due sposi spesso nascano fra loro contese, non perciò sarà da approvare l'amore furtivo, poichè, per concludere:

. . . . che n'est mi amours
Que fait gens mariés amer,
Car, a justement regarder,
Che n'est fors desirs convoiteus,
Qui peut vaut et c'est perilleus,
Car en tous poins y a desroy
Plaisans per deffaute de foy,
Et en bonne amour n'en a point,
Ains fait de toutes cosez apoint;
Mais on apele chou c'on veut
Amours et ne set qui le meut
Chius qui ainssi le veut nommer,
Car on le doit mius appeler
Desir convoiteus par raison,
Aourné de confusion
Et pere de commun usage,
De fole plaisanche volage,
Qui se fait pour cours de nature,
Sans sens, sans conte et sans meseure
Et sans raison; par coy je di
Que bonne amours ne s'asenti
Onques a tel cuer faire amer. [f. 9a].

XII. Sorge uno a chiedere chi stia peggio in amore, o colui che sempre ama e non ardisce manifestarlo a costo di dover morire, o quegli che sa e vede che il

suo chieder mercè non gli gioverà a nulla pel conseguimento de' suoi desiderii. Risponde il B. che peggio si trova colui che non osa, poichè della sua dama egli non sa che debba credere o pensare, se o no perseverare, se essa gli corrisponda o no; mentre chi osa chiedere si conforta nella speranza lontana di tempi migliori, e vive frattanto nel dolce sentimento d'amore. Nessuno deve accingersi ad amare, che non voglia sobbarcarsi agli obblighi che gli spettano, poichè nessuna donna fu sì ardita da pregare alcuno d'amore; spetta all'uomo il dichiararsi. Però a tale sentenza non si acqueta l'interlocutore, il quale non comprende come possa andar più lieto chi riceve continue ripulse, di colui che non osa parlare, perchè sopra ogni cosa deve l'amante temere il rifiuto. Allora il B. invita i Pari a pronunciare il loro giudizio, ed essi gli danno ragione affermando che il pregare è medicina dell'animo che allieta e conforta. Il giudizio è inappellabile e perciò l'interloquente deve, a suo malgrado, accettarlo.[68]

XIII. Si deve celare un amore leale? Tutto al contrario risponde il B., perchè un amore puro e sincero è onorevole e non indecoroso:

> . . . . Nennil voir,
> Ains est sens du ramentevoir
> Les biens de l'amoureuse vie
> Pour essaucher le signourie
> D'amours et des biens c'on y prent,
> Et se croi c'amours s'i assent
> Comment c'aucun veillent ainssi
> Dire que d'amie et d'ami
> Se doivent les oevres cheler
> Pour eus des mesdisans garder;
> Mais il ne dient mie adroit,

perchè buona cosa farebbe

> . . . qui les mesdisant porroit
> Faire devenir amoureus
> Par eus mouster les vertueus
> Fais d'amours et de sen pooir. [f. 10c].

XIV. Può in amore leale aver luogo gelosia? No, poichè quando un amante ha scelto una dama a sua volontà, deve di essa interamente fidarsi e supporre nel suo cuore altrettanta bontà quanta nel proprio; meglio è rinunziare a tutti i beni d'amore che esser tormentato da gelosia, causa di infiniti affanni. E qui il B. descrive lungamente tutti i mali che la gelosia procura agli amanti, accostandosi molto alle lunghe enumerazioni ch'egli poteva leggere nel « Roman de la Rose ».[69]

XV. Donde deriva che amore preferisce non di rado prestare il suo aiuto ad un amante novello, che non a colui che vive da lunghi anni sotto la sua signoria, ed è pronto a perseverare fino alla morte? Si risponde che amore mai non opera senza ragione; e ben può accadere che un nuovo amante sembri a lui più degno di ottener mercè, di colui che l'ha sempre servito, poichè quegli può pentirsi del tempo che ha perduto vivendo fuori del dominio d'amore, e ciò gli acquista grazia presso il Dio, e lo induce a colmarlo de' suoi favori.

XVI. Può una dama, salvo essendo il suo onore, richiedere d'amore il suo amico, senza esserne biasimata da lui o da altri? Essa non può scemar di valore purchè rassicuri con belle parole l'amico della gentilezza della sua affezione.[70]

XVII. Sorge uno e domanda come si può « godere d'amore ». Gli è risposto che quando una dama ha scelto colui che essa ama e ne è ricambiata, ambedue trovano in questo affetto onore, cortesia, piacimento e gran diletto, senza che cosa alcuna rechi loro noia. Ma se il loro desiderio si tramuta in appetito carnale, cessa

tosto ogni sincero godimento, poichè il piacere sensuale è pericoloso, falso e peccaminoso sì che deturpa l'amore, come fango insozza una gemma; una dama non può far dono più bello della sua « mercede »; l'uomo deve studiarsi di conservarla immacolata, poichè amore non può andare disgiunto da onore.[71]

XVIII. Custodisce Amore e protegge i suoi sudditi? Certo che sì, risponde il B., e gli amanti sono sempre al comando d'Amore, il quale li regge ed ammaestra per modo che essi non possono compiere nessuna mala azione. Ma, replica l'interloquente, donde viene che per corruccio si affannano in guisa da averne a perire? Non è molto tempo che avendo un giovane deliberato di partirsi dalla sua amata a cagione degli ostacoli che al suo amore opponeva il padre, la donna si diede in preda alla disperazione e ne venne a morte. Avutane notizia l'amante, fece ritorno e perdette siffattamente il lume della ragione che la disseppellì e le cavò dal seno quel cuore che tanto l'aveva amato. Partito poscia per la Terra Santa, vi fu dagli Infedeli preso e scorticato vivo. Protesse forse Amore i due amanti? Chi si dispera, oppone il B., fuor di misura e fuor delle regole di Amore può perdersi ogni giorno, ma finchè un cuore leale si contiene secondo le sue norme, vive sempre in gran gioia. Non doveva la donzella disperarsi, poichè l'amante avrebbe certo colla sua costanza trionfato della opposizione paterna.

XIX. Quale è più difficile impresa, o acquistarsi la mercede di una dama, o conservarla dopo averla ottenuta? Il B. sentenzia esser più penosa la prima, poichè colui che ama deve dapprincipio soffrire a lungo e vivere in gran pena prima di ottenere pietà; deve digiunare, vegliare, trascorrere le male notti, vivere in dubbio continuo e in perpetuo timore; ma colui che ha

ottenuto mercede può condurre vita più calma e più tranquilla.

XX. Chi può fare in Amore progressi maggiori, o un cuore cortese che compia tutto quanto la dama gli impone, o quello che, fingendo, non opera per essa se non ciò che più gli aggrada? Se la dama è degna di stima, l'amante deve interamente obbedirle.

XXI. Si alza uno dei Pari e chiede consiglio intorno ad una dama innamorata, la quale, essendo da lui richiesta d'amore, gli rispose: « Io vi ringrazio del bene che mi portate, ma non mi richiedete d'amore, perchè tutto sarebbe vano ». Domanda se ei deve perciò staccarsi da lei, ma il B. sorridendo lo esorta ad avere pazienza e a soffrire alcun poco la volontà della dama; coll'attendere ei potrà trionfare.

XXII. Un amante si lagna perchè la sua donna fu data in moglie ad un altro uomo, e chiede se deve rinunziare ad ogni speranza, oppure perseverare nel suo affetto, salvo essendo l'onore di essa.

XXIII. Una dama narra come un suo amico fu ucciso dinanzi a' suoi occhi, da tale che si recò poscia a implorarle perdono, e che in quel momento essa si trovava in potere di salvare o di trarre a morte. Il Presidente la consiglia a concedere il perdono, e quanto alla domanda dell'omicida di esser tenuto per amico in luogo del morto, faccia essa quel che più le talenta.

XXIV. Qui si ode un improvviso rumore; è un rozzo e sciocco contadino dell'età di oltre cento anni che si fa innanzi per narrare alla Corte di essersi innamorato di una vecchia sua vicina, per la quale non ha nè pace nè riposo, poich'essa non vuol corrispondergli. La donna è fatta venire in giudizio; e quivi si lagna dei suoi acciacchi e della sua ignoranza in fatto d'amore. Il B., dopo avere in segreto consultato i suoi Pari,

sentenzia che nulla si oppone ad unire quei due vecchi col vincolo del matrimonio.

XXV. Ora è l'autore stesso del poema che espone i suoi lagni alla Corte, perchè la sua dama, ch'egli ha lealmente amato per quattro anni, essendo da lei corrisposto, vuol mettere fine alla relazione amorosa senza motivo alcuno. Per sapere intera la verità il B. fa citare la dama, la quale all'accusa dell'amante risponde col dire che ella s'era indotta a lasciarlo, non solo perchè maritata, ma anche perch'egli soleva vantarsi del suo amore. A tale notizia il Presidente vieta all'amante di perseverare nel suo proposito,

> Car puis que dame a sen mari
> Ele ne doit ailleur penser. [f. 20d]

Ma in questo istante sopraggiunge una turba selvaggia che invade la Corte e il tribunale d'Amore; capo ne è *Envie*, che prorompe in improperii contro il Dio, causa di ogni danno e sventura agli uomini. La guerra è dichiarata: da una parte e dall'altra si fanno grandi preparativi. *Faus Regars* è mandato nel campo avversario per indurre gli amanti a rinunciare alle armi, ma ne è energicamente respinto. Si ordinano allora le schiere; l'avanguardia dei nemici d'Amore forma una turba innumerevole di *Mesdisans*, e il retroguardo un'altra di *Gloutons*. Fallita l'ambasciata di *Bien Besongnans* ad *Envie* per indurla ad entrare nel servizio d'Amore, si viene alle mani, e dopo aspra battaglia, nella quale grande valore mostra il B., i nemici d'Amore sono sbaragliati e costretti alla fuga; *Envie* riesce a stento a trovare rifugio in un suo castello. Ne seguono gran gioia e grandi feste alla Corte d'Amore. Durante un suntuoso banchetto tutti gli invitati devono fare un voto. Comincia un baccelliere che giura di servire

per tutta la vita tutte le dame; una donna vota fede eterna al suo signore; un « chierico » fa voto di esser cappellano e una religiosa di essere monaca di amore; uno scudiero di adoprarsi in modo da ottenere mercede da una dama orgogliosa e fiera; una damigella di mostrarsi dolce e benigna a chi primo, senza pensiero villano, la richiederà d'amore; un baccelliere di non voler altra dama se non quella che fece voto prima di lui; un valletto di mantenersi costante nel suo affetto, sebbene altro bene non abbia che la speranza. Vota una dama di rendere entro un mese amorosi cento cuori; un neo-cavaliere di non mai recarsi in battaglia se non col-l'elmo allacciato « per amore » da una dama; una donzella di concedere mercè al suo amante che da tanto tempo l'attende; un cavaliere di volersi render degno dell'amore della sua donna. Dopo questo banchetto molti convenuti fanno ritorno al loro paese; ma non perciò il tribunale si riposa.

XXVI. Giunge alla Corte un pastore che si lagna di una pastorella che ad onta dei servigi che egli le ha reso, lo deride, ed osa mentire. Il B. presta fede alle sue parole e bandisce la fanciulla dalla Corte d'Amore.

XXVII. Un cavaliere sconsolato si lamenta di un compagno che, scelto da lui a suo confidente, ora vuol rapirgli l'amica. È fatto venir l'accusato, che si difende col dire che chi spontaneamente volle dargli il suo amore fu la donna, la quale alla sua volta taccia di infondata gelosia il cavaliere. Questi allora deve partirsi col biasimo ed il torto, perchè cuore geloso non deve avere amica.

XXVIII. Un muto ed una muta che si amano da molto tempo, sono condotti alla Corte dai parenti, i quali chiedono consiglio intorno al da farsi, poichè i due non vogliono, ad onta del loro amore, sposarsi. Il

B. decreta che essi possono perseverare nella lor vita amorosa senza ricorrere al matrimonio, poichè genti che vivono in buon accordo nei rapporti amorosi, sono poi discordi nel matrimonio, il quale suol recare più affanni che una buona ed onesta corrispondenza amorosa.

XXIX. Narra uno di essere marito di una dama di grande affare, ma che un altro amore lo spinge ad amare una « canonniesse », la quale è disposta a non rifiutarlo, purchè rinunci ad ogni follia. Il B. lo esorta ad amare lealmente la sua sposa, a cui è maggiormente tenuto.

XXX. Uno scudiero si lagna di una damigella che con segni e bel sembiante gli aveva fatto credere di amarlo, mentre si era data ad un amico di lui. La donzella, che è fatta chiamare, si scolpa accusandolo di essersi andato beffando di lei.

E qui, per buona ventura, hanno termine le dispute e le sentenze, le quali tanto durarono, che il pazientissimo autore dovette trattenersi alla Corte d'Amore per otto interi giorni. Prima della partenza però egli ode pronunciare i giudizii, che si sogliono ogni anno bandire dal Gran Baillieu d'Amore. Ode che dalla Corte sono per sempre banditi i Gelosi; tutti coloro che mentono beffando le loro amiche e sposando altre donne; tutte le dame e le donzelle che fanno sembiante di amare e scherniscono coloro che lealmente le pregano; tutti i maldicenti; tutti i millantatori:

> Et si oi faire le ban
> De par le grant B. d'amours,
> Et dire : « Oies, ch'est pour tous iours
> Que nous banissons de cheens
> Tous ialous et leur sentemens,
> Car il ne sont preus a oir;
> Et se volons aussi banir
> Tous cheus qui mentent, pour avoir

Leurs amies en noncaloir,
Qui cuident c'on les aint en foy,
Et se marient par bouffoy
Ailleurs, et laissent leurs amies:
Et se retenons pour banies
Aussi cheles qui font sanlant
D'amer, et puis se vont moquant
De cheus qui loiaument les prient;
Et tous cheus aussi qui mesdient
D'amours et de ses fais jolis
Tenons nous aussi pour banis
De le court d'amours sans rapel;
Et se banissons de nouvel
Tous les vanteurs, car chu est drois;
Et s'en banissons .ij. ou .iij.
U rapel de no gran Baillieu,
Pour che qu'il furent volentieu
De plus haut amours convoitier
Qu'il n'acointerent au premier. [f. 31c—d.]

Ma un'irreparabile sventura accade, che turba per sempre la Corte. Improvvisamente *Envie* assale il castello, ne sconfigge gli abitanti, e costringe il B. coi compagni a trasferire la sua sede nel regno de' cieli, dove egli regna tuttora e regnerà in eterno, con grave dolore e iattura degli uomini. Perchè quando la Corte d'Amore era sulla terra molti temevano di compiere certe follie e più comunemente amavano con lealtà. E se qualche cuore era fuor di misura tormentato da dispiaceri amorosi, esso « prendeva il cammino a destra » e perveniva alla Corte d'amore, ove dimenticava gli affanni e si calmava ai consigli del ministro del Dio, ch'era sincero ed equanime con tutti.[72]

Questo poema può dirsi il degno coronamento della letteratura che lo venne lentamente preparando, e sin-

tesi quasi direi necessaria del lavoro di molti verseggiatori, rade volte geniali, e il più sovente imitatori men che mediocri. E dell'opera di questi è soprattutto degno coronamento, perchè manca ad esso ogni impronta di originalità, ogni alito poetico che lo ravvivi, ogni traccia di ispirazione viva e personale. L'argomento in sè non aveva radice nella vita reale, non nell'animo dei poeti, che alla manifestazione spontanea dei sentimenti preferivano le disquisizioni sottili, anzi non di rado puerili o grottesche, e le comode esercitazioni intorno a temi ritriti. Ma la critica non deve trascurare questi prodotti, sebbene poveri e difettosi, perchè se piccolo o a volte minimo è il loro valore letterario, molto considerevole ne è al contrario la importanza storica. Poichè se da un lato è innegabile che gran ventura sarebbe stata per la letteratura francese se essa avesse col nostro poema posto termine a un genere di composizioni poetiche che era giunto alla sua decrepitezza, non è d'altro canto men vero che esso pur troppo non solo è anello di una lunga catena, ma fu altresì stimolo a svolgimenti ulteriori. Di qui la sua importanza. Durante tutto il secolo decimoquarto e il decimoquinto la poesia francese andò delirando per la massima parte intorno alla dimora, alla corte, al tribunale, alle questioni d'amore. L'opera del rimatore piccardo ha probabilmente dato origine all'*Echiquier d'amour,* poemetto che si deve forse a un famigliare di Carlo d'Orléans, e questo alla sua volta a un'opera ben più celebrata, agli *Arrêts d'Amours* di Martial d'Auvergne. [73] E tutto questo mentre l'Italia scoteva il giogo della imitazione ultramontana, e regalava al mondo le alate canzoni del dolce stil nuovo e le rime profondamente umane del cantore di Laura. [74]

Tuttavia non devo nel conchiudere trascurare di porre in rilievo che il nostro rimatore vuol mostrare una im-

pronta personale che lo renda indipendente da tendenze o opinioni comunemente accette; ei si è proposto di farsi banditore di una morale purissima, e vuol dettare norme di buon costume. Egli vivamente riprova e condanna l'amore che derivi da sconsideratezza o da cupidigia di averi, che non sia la libera manifestazione di un sentimento sincero, che accetti o subisca tirannie alla sua nobilissima natura non confacenti. Immorale egli giudica la opinione dominante nelle arti d'amare che amore non può vivere fra due coniugi, e che agli amatori è concesso di rivolgere il loro pensiero e le loro brame alle donne maritate. I rapporti amorosi devono perciò essere quali la onestà e il buon costume richiedono, donde la sentenza, essa pure contraria alla comune, che non è necessaria la segretezza in amore, poichè dovendo esso nutrirsi purissimo, non può chi lo divulghi recar nocumento alla fama di una donzella. A questa dal canto suo il compito di saperlo conservare immacolato, e di non concederlo se non a chi se ne mostri per virtù meritevole. Fondamento di amore è, secondo precettisti insigni, gelosia, ma nega il nostro rimatore che essa possa aver luogo in un amore nobile e degno d'encomio; molto meno deve l'amore tralignare in appetito carnale, peccaminoso sempre e troppo sovente fonte di gravi pericoli. Nemica mortale di amore è l'invidia, la quale co' suoi formidabili assalti è pervenuta a farne esulare dalla terra la Corte, con danno irreparabile dei derelitti mortali.

Ma in tanto discorrere di Corti del dio d'amore, io non ho fatto neppure un cenno di quelle Corti d'Amore, di quei famosi tribunali a cui sarebbe spettata nel medio evo, in ispecie in Provenza, la giurisdizione in materia amorosa. Non mi sono domandato se oltre che nelle opere degli scrittori, le corti d'amore siano veramente

esistite anche nella vita reale; se non solamente esseri immaginarli o simbolici abbiano dettato precetti e definite contese ma altresì cavalieri galanti e dame formose e gentili. Siffatta questione era estranea al compito mio, ch'era quello di illustrare un po' ampiamente l'opera del rimatore piccardo, fin nelle sue origini più remote, e di esaminare un po' davvicino una corrente letteraria curiosa per molti rispetti, se non invidiabile. La questione delle Corti d'amore, delle Corti umane, è stata molto dibattuta in questi ultimi anni. Un accordo perfetto fra gli eruditi non si è potuto ottenere in alcune conclusioni che non sono di capitale importanza; essi però furono unanimi nello sfatare l'antica leggenda. [75]

❦ ❦
❦

NOTE.

[1] Cfr. *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*, edite da G. Carducci, Firenze, 1862, pag. 199.

[2] Cfr. *Ars amatoria*, lib. III, v. 42; e lib. II, v. 12.

[3] Cfr. G. Waitz, *Das Liebesconcil* in *Zeitschrift für deutsches Alterthum* di M. Haupt, vol. VII, Leipzig, 1849, pag. 160 e segg. Cfr. per quel che segue quello che io già pubblicai in *Manoscritti italiani delle Biblioteche di Francia*, a cura di G. Mazzatinti, vol. III, Roma, 1888, pag. 551 e seguenti.

[4] Quest'opera, che si conserva in un solo manoscritto della Biblioteca Nazionale di Parigi, fu la prima volta edita da H. Kühne e Ed. Stengel, *Maître Elie's Ueberarbeitung der ältesten französischen Uebertragung von Ovid's Ars Amatoria*, Marburg, 1886 (in *Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie* dello Stengel, disp. XLVII). Il carattere e il merito del poemetto sono studiati nella introduzione, dove si propone la congettura, non molto plausibile, che questo possa essere l'opera perduta di Chrétien de Troyes. Ad ogni amatore è necessaria l'arte d'amare, e

> S'aucuns est qui ne saiche l'art
> D'amors, en cest livre regart,
> Lise et apreigne, et quant saura
> S'il vuelt amer, si amera;
> N'amera yoire comme fous

Mais saigement, s'il croit mon lous.
Por ce le vos di que plusors
Maintienent folement amors;
Ne ja nule riens n'iert bien faite,
S'ele n'est par art a chief traite.
Par art prent li chiens le gorpil,
Celui qui set tant de farsil
Que les autres bestes engigne;
Port art fuet li vilains la vigne; ecc.
(*v. 5 e segg.*).

[5] Sebbene di questo avviso non sia G. PARIS, *Les anciennes versions françaises de l'art d'aimer et des remèdes d'amour d'Ovide* (in *La poésie du moyen âge*, Paris, 1885, pag. 195 e segg.); e dello stesso: *Chrétien Legouais et autres traducteurs et imitateurs d'Ovide* (in *Histoire littéraire de la France*, vol. XXIX, pag. 468). Della *Clef d'Amor* si ignora il nome dell'autore, che sta celato in fine al poema; l'edizione migliore fu procurata da AUGUSTE DUTREPONT, *La Clef d'Amors, texte critique avec introduction, appendice et glossaire*, Halle, 1890 (nella *Biblioteca Normannica* di H. SUCHIER, vol V°). Così parla Amore al poeta (v. 72 e segg.):

Je voi qu'en cescune science
a reulles du commencement
ou aucun entrodissement,
par quoy cil qui l'art veut aprendre
puet plus legierement entendre
et estudier la matiere
que li en semble plus legiere; ecc.

[6] Cfr. G. KÖRTING, *L'Art d'Amors und li Remèdes d'Amors, zwei altfranzösische Lehrgedichte von Jacques d'Amiens, nach der Dresdener Handschrift zum ersten Male herausgegeben*, Leipzig, 1868. Vedi un lungo esame di questo libro nel *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, vol. IX (1888), pagg. 338-343, e pagg. 403-431; e cfr. anche *Literar. Centralblatt*, 1868, 2 agosto, e *Revue critique*, 1888, 2 giugno

[7] Cfr. LE GRAND D'AUSSY, *Fabliaux*, II, 61-65; e *Hist. littér. de la France*, XXII, 291.

[8] Vedi MOREL-FATIO, *Le livre de Courtoisie*, in *Ro-*

mania, vol. XV, pag. 192 e segg. Di questo *Facetus* si possiede anche un rifacimento catalano, che fu pubblicato dal Morel-Fatio insieme col testo latino. Esso riproduce il suo modello ampliandolo, specialmente nei colloqui degli amanti; aggiunge inoltre i lamenti della fanciulla che ha perduta la sua verginità, e i rimedi che l'amante le propone per evitare scandali. Gli improperii contro le donne vi sono anche molto più estesi che nel testo latino.

9 Vedi la edizione non pregevole, ma facilmente accessibile, *Pamphile, ou l'art d'être aimé, comédie latine du X*e (sic) *siècle, précédée d'une étude critique et d'une paraphrase* par A. Baudouin, Paris, 1874. Per la data cfr. fra altri G. Paris, in *Hist. littér. de la France*, XXIX, pag. 455.

10 Secondo la edizione di Francisque Michel, *Le Roman de la Rose*, Paris, 1864, 2 volumi.

11 Cfr. *Ars Amatoria*, libro I, vv. 455; 709; 673; lib. II, 198-201; 202-208; I, 621-624; II, 211 e segg.; 161-164; 261 e segg.; 273-278; 151-152; 539 e segg.; 641 e segg.; 533-534; 455-460; 167; 391; 394; 409-414; 492; 604; 625-640; 319-336.

12 Cfr. *Roman de la Rose*, versi 5120-5153; 5272-5274; 5316-5317; 9204 e segg.; 16133-16240.

13 Sulle fonti del poema vedi E. Langlois, *Origines et sources du Roman de la Rose*, Paris, 1890.

14 Cfr. versi 16133-16240.

15 Non è però da scordare che molti caratteri che sembrano peculiari ad un' età o ad alcuni autori sono invece comuni, e spesso molte cose non si devono attribuire a convinzioni personali, ma alla tradizione; e questo valga specialmente per la satira contro il sesso femminile. L' importanza satirica di Jehan de Meung fu studiata dal Lenient, *Le Satyre en France au moyen âge*, pagg. 147-161.

16 *Ars Amatoria*, libro I, v. 741.

17 Vedi Andreae Capellani *regii Francorum De Amore libri tres*. Recensuit E. Trojel. Havniae, 1892. Cfr. *Quaestio XI*.

18 Cfr. *Roman de la Rose*, versi 8653-8940; 9106-9203; 9204-10242; 10335-10412.

[19] Cfr. *Histoire littér. de la France*, vol. XXIII, pag. 189; e *Revue Critique*, 1879, pag. 105.

[20] Cfr. G. PARIS, in *Histoire littér. de la France*, vol. XXIX, pag. 455-56.

[21] Cfr. i versi 4529-4545.

[22] Cfr. i versi 13335-15657.

[23] Non è da scordare che questo discorso della *Vieille* è in parte ispirato al libro terzo d'Ovidio.

[24] Vedi a questo proposito la memoria di F. SETTEGAST, *Die Ehre in den Liedern der Troubadours*, Leipzig, 1887, pag. 3 e segg.

[25] Cfr. *Romania*, vol. XII, 529-530.

[26] *Histoire de la poésie provençale*, vol. I, p. 108 e segg.

[27] Vedi oltre alle *albe*, per non uscire dalla *Chrestomathie provençale* del BARTSCH, quello che dicono i trovatori Cercalmont col. 50, Marcabrun c. 53, Bernart de Ventadorn c. 61-62, Raimbaut II c. 69, Peire d'Alvernha c. 79, Arnaut de Maroill c. 97, Peire Vidal c. 110 e 112, Raimon de Miraval c. 149-150, Guillelm de la Tor c. 205, e quel che si legge nella *Chanson d'une dame* c. 299.

[28] G. PARIS, in *Romania*, vol XII, p. 522.

[29] Vedi L. CONSTANS, *Les Manuscrits provençaux de Cheltenham*, Paris, 1882, p. 66 e segg.

[30] A me sembra che il Langlois nel suo buon libro già citato sulla origine e le fonti del Romanzo della Rosa abbia a torto interamente trascurato il poemetto provenzale, e non solamente il poemetto.

[31] Oltre all'edizione dell'opera già menzionata, vedi su questo autore E. TROJEL, *Middelalderens Elskovshoffer. Literaturhistorisk-kristik Undersögelse*, Copenaghen, 1888; G. PARIS, in *Journal des Savants*, 1888, pag. 664-675; 727-736; P. RAJNA, *Tre studi per la storia del libro di Andrea Cappellano* (in *Studi di filologia romanza*), vol. V, 1891, pagina 193 e segg.

[32] Cfr. P. PARIS, in *Histoire littér. de la France*, vol. XXIII, pag. 719 e segg. Anche nei *Consaux* o *Conseils d'amour*, il medesimo Fournival dà precetti amorosi, ma non più agli uomini, sibbene alle fanciulle.

33 Vedi *Carmina Burana*, pubbl. da J. A. SCHMELLER, 2ª ediz. Breslau, 1883, pag. 155; cfr. stanze 72-73.

34 Cfr. RAYNOUARD, *Lexique roman*, vol. I, p. 405-417.

35 Vedi A. JUBINAL, *Nouveau Recueil de Fabliaux et Contes*, pag. 23 e segg.

36 *De Venus la deesse d'Amour*, hersg. von W. FOERSTER, Bonn, 1880, pag. 32.

37 Cfr. *Le dit de la Panthère d'Amours* par NICOLE DE MARGIVAL, poème du XIII^{e} siécle, p. p. H. A. TODD, Paris, 1883 (in *Société des anciens textes français*); cfr. v. 225 e segg.

38 *Cinque sonetti antichi tratti da un Codice della Palatina di Vienna*, Vienna, 1874.

39 G. VILLANI, *Cronica*, lib. VII, cap. 89; cfr. qui sopra pag. 119.

40 In un manoscritto di Heidelberg si leggono parecchie poesie allegoriche di cui ecco il titolo: *Reize zum Gericht der Venus oder Mynne. — Der Frau Venus Königin der Minne, Gericht über eine Frauen Hertigkeit, nebst der liebe Regel und orden. — Klagen einer Liebenden und ihres Anwalts von der Frau Minne über die Untreue ihres Ritters und Entscheidung der Richterinnen. — Der Minne Gericht*, ecc. (Cfr. Fr. DIEZ, *Essai sur les Cours d'Amours*, trad. fr. de DE ROISIN, Paris, 1842, pag. 70, n. 2).

41 Quest'ultima opinione, che mi sembra più plausibile dell'altra, è del RAJNA, *Le Corti d'Amore*, Milano, 1890, pag. 13 e 63.

42 GRAF, *Roma nelle memorie e nelle immaginazioni del medio evo*, vol. II, pag. 382; 387.

43 Op. cit. pag. 16, st. 120; e pag. 18, st. 138.

44 Verso 4032 e segg.

45 *Carmina burana*, l. c., st. 60-62; 69-70.

46 Vedi BARBAZAN-MÉON, *Fabliaux*, vol. IV, pag. 354 e segg.; cfr. pag. 360.

47 Cfr. BARTSCH, *Grundriss der provenzalischen Literatur*, pag. 50; e *Chresthomathie provençale*, col. 273-74; A. THOMAS, *Chastel d'Amors, fragment d'un poème provençale* in *Annales du Midi*, Revue archéologique, historique et philologique ecc., vol. I, aprile, 1889, pagg. 183-196.

48 Vedi L. Constans, op. cit., l. c.

49 Cfr. su questo argomento quello che io ebbi occasione di scrivere in *Studi di critica letteraria*, Bologna, 1892, pagina 42 n.

50 Cfr. *Histoire littér. de la France*, vol. XXII, p. 870-79.

51 Vedi P. Meyer, *Les manuscrits français de Cambridge*, in *Romania*, vol. XV, pag. 242-246. Il mantello allegorico di cui qui si parla, potrebbe indurre a pensare che un significato allegorico abbia anche il drappo nel quale Amore tiene avvolta Beatrice ignuda nel primo sonetto della *Vita Nuova?*

52 Sul *clerc* medievale cfr. G. Paris, *La littérature française au moyen âge*, 2ª ediz. § 11.

53 Cfr. art. citato del Waitz alla n. 3. Vedi anche P. Meyer, in *Romania*, vol. XV, 1886, pag. 333, e Langlois, op. cit. pag. 6 e segg.

54 Sia ricordato che l' Hauréau, *Notices et extraits des manuscrits* vol. XXIX, II, pag. 305 e segg., ritiene il *Concilio d'amore* posteriore all'*Altercatio*. Però l'esame dei manoscritti sembra dargli torto e attribuire a questo secondo componimento (pel quale v. n. 33) una data alquanto posteriore.

55 Vedi Méon, *Nouveau Recueil de fabliaux et contes inédits*, Paris, 1823, vol. I, pag. 353.

56 Barbazan-Méon, op. cit. l. c.

57 Cfr. P. Meyer, in *Romania*, XV, 1886, pag. 333. Il Meyer ne promise un'edizione che si attende ancora. Vedi intanto Langlois, op. cit. pag. 14-15.

58 *La Messe des Oisiaus et li Plais des Chanonesses et des Grises Nonains*, nei *Dits et Contes de Beaudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, p. p. A. Scheler, Bruxelles, 1867, vol. III, pag. 1-48. Cfr. Rajna, *Le Corti d'amore*, pag. 15-19.

59 Vedi Levy, *Der Troubadour Bartolome Zorzi*, Halle, 1883, n.° 10. Così sembra pensare anche il Rajna, op. cit. pag. 11-12. Del resto la concezione dello Zorzi è quella più comune ai rimatori italiani, fra i quali Dante.

60 Cfr. *Romania*, vol. X, pag. 519.

61 Le opere che nella mia disanima linguistica tenni sopra le altre presenti sono qui citate una volta per sempre:

Li chevaliers as deus espées herausg. von W. FOERSTER, Halle, 1887.

Li dis dou vrai aniel herausg. von A. TOBLER, 2te Auflage, Leipzig, 1884.

Li Romans de Carité et Miserere du Renclus de Moiliens, p. p. A. G. VAN HAMEL, Paris, 1885.

Aucassin und Nicolete herausg. von H. SUCHIER, 3te Aufl. Paderborn, 1889.

G. RAYNAUD, *Étude sur le dialecte picard dans le Ponthieu d'après les chartes des XIII et XIV siècles* (in *Bibliothèque de l'école des Chartes*, vol. XXXVII, 1876, pagg. 3-34, e 316-317).

Fr. NEUMANN, *Zur Laut-und Formenlehre des Altfranzösischen, hauptsächlich aus pikardischen Urkunden von Vermandois*, Heilbronn, 1878.

O. SIEMT, *Ueber lateinisches* c *vor* e *und* i *im Pikardischen*, Haller Dissertation, 1881.

R. ZWICK, *Ueber die Sprache des Renaut von Montauban*, Haller Dissert. 1884.

H. BÄCHT, *Sprachliche Untersuchung über Huon de Bordeaux*, Erlanger Dissert. 1884.

M. FRIEDWAGNER, *Ueber die Sprache des altfranz. Heldengedichtes Huon de Bordeaux* (in *Neuphilologische Studien von* G. KÖRTING, sechstes Heft) Paderborn, 1891.

Avverto che nella descrizione del dialetto non trascelgo se non i fatti caratteristici che servono a determinarlo. Anche tralascio la numerazione dei versi nei quali gli esempi occorrono. Chi voglia conoscerla può ricorrere al volume: *Nozze Cian-Sappa-Flandinet*, Bergamo, 1894, pag. 47-63, dove questo breve saggio linguistico vide prima la luce.

62 *Crueus* 2233 crudelis; *crueux* 3020, forma che s'incontra anche nell' *Huon* (v. 8730) è dal Friedwagner (pag. 33) spiegata collo scambio di suffisso: -ōsus per-alis; di che egli vede una conferma nel femm. *crueuse* di Ph. Mousket (v. 8478), dove sta in rima con *douloureuse*.

63 Le labiali non danno luogo ad osservazioni particolari.

64 Il poema che, come dissi, è acefalo, incomincia ora con questi versi:

Je cuidoie estre asses vaillans
Pour autele femne que j'ai,
Mais le loudiere a kier le glai
Et aime autrui, che me dist on,
Et je le bas tant d'un baston
Que je li froisse les costes.
Je li devise avoir le nes
Caupe, car jamais n'en arai
Honneur; et quant je l'acointai
Me dist on bien che que j'i truis:
« On ne peut estre mius destruis
Que par fenme », et ge m'i acort
Pour che c'on ne m'en blasme a tort,
Et c'on sache qu'il est ainsi,
J'en atrai a tesmoing cheli
Qui fist le romnant de le rose;
Car, selonc chou qu'il en propose,
Onques preude femne ne fu.

Per dare un'idea del modo di sentenziare del grande ufficiale d'amore contro coloro che ne offendono le leggi, riporterò una parte della risposta al geloso. Egli, « quant du Jalous tesmos oy », disse:

... « Faus vilains decheus,
Vous soies li tres mal venus,
Car vous mentes par mi vos dens;
Et si widies hors de cheens,
Car onques ialous bien ne dit.
Donc je blasme cheli qui fit
De le rose, quant il parla
Tant du ialous qu'il afruma
Par fallasse chu qu'il en dit;
Car puis c'uns frans cuers se norrit
D'amours, et qu'il en est atrait,
Il doit croire en dis et en fais
Les dames bonnes en tous lieus;
Et s'aucuns fel malicieus
Vilains en parole autrement
Qu'il n'affiert, l'amoureuse gent
Ne le doivent mie escouter,
Ains le doit on batre et huer, ecc.

(*f. 1 a*).

Per le pagine che seguono, cfr. quello che io pubblicai nel volume: *Abhandlungen Herrn prof. Dr. Adolf Tobler, zur Feier seiner fünfundzwangigjährigen Thätigkeit als ordentlicher Professor an der Universität Berlin, von dankbaren Schülern in Ehrerbietung dargebracht*, Halle a S. 1895; pagg. 228-239.

65 Apres vi jou qui se leva
Un courtois canoisne rieule,
Si sage et si bien avise
Que le baillieu et ses barons
Fist liec par ses beles raisons,
Et par demander sagement
Conseil a l'amoureuse gent
De che dont il voloit parler,
Car amours le faisoit amer.
Che dist en sen premerain clain;
Et dist: «Sire, voirs est que j'ain
Une demisele endroit mi,
Et bien sai que parler a li
Puis toutes les fois que je veil;
Mais s'on puet conoistre par oeil
Corage de femme, ie croi
C'on doit u sien adiouster foy;
Mais men pensé ne li os dire,
Car je crieng tant le refus, sire,
Que je m'en aim mius a souffrir.
Si veil bien aprendre et tenir
De vous, tres dous sire gentius,
Lequel me pourfiteroit mius:
Ou a li faire par escrit
Savoir me pensee, ou par dit
De bouques; dites m'en le voir,
Car je le desir a savoir».
Dist li baillieu: «Chi n'a que faire.
Vrais amis ne se puet meffaire
A dire a se dame en amant
Se pensee de bouque, en tant
Que muables sunt de pensees
Femmes: toutes les mius senees
Sont poi tenans en lor propos;
Mais bien tant dire vos en os,
Qu'il n'est biens qui de li ne vigne;
. . . .
... femme faint moult en amant

De Raison, mais sen douch sanlant
Amoureus ne puet ele estaindre...
[*f. 2 a - 2 c*].

66 Je sai bien que clamer y vi
Un Roy plain de moult grant franquise,
Qui fu nes et estrais de Frise,
Et si amoit d'amours nouvele,
Si qu'il dist, une prouvenchele
Fil a j povre homme vilain;
Mais le cuer avoit pur et sain
Et net de toute vilonnie
Le puchele, et li rois supplie
Au baillieu qu'ele soit semonse,
Car ie veil oir se reponse.

La contadinella è fatta venire alla corte, e il re continua:

S'avint qu' en liu bel et gent
Vi cheste puchele warder
Agniaus et si l'oi canter
Si bien que ie fui lues espris
De s'amours, et si l'en requis,
Sire baillieu, a men pooir,
Sans mal et sans li dechevoir,
Et li promis de mes ioiaus;
Mais ses frans cuers nes et loiaus,
En cantant, si me respondi:
« Amouretes m'ot si navre
Au cuer et si bien a men gre,
Que je n'ai le douch mal senti:
Ainmi dius aimi . . . »

La fanciulla interrogata risponde al Bailli:

J'aim et je vif lie et en pais
Endroit mi j joli bergier,
Qui tous les jours esbanier
Me vient de se pipe a prangiere;
S'il est rois et ie suis bergiere;
Si warge se roiaute,
Car puis que j'ai m'amour donne,
Ja pour li ne le retaurai;

Essa continuerà ad amare il suo pastorello, di cui celebra la valentia. Egli

> . . . set mener un queval,
> Et une charue conduire
> Si bien c'on ne l'en puet mius duire
> Qui tous dis y n'avroit penser.
> Et se set piper et baler
> D'une main en menant la tresque...

e conclude col dire, rivolta al nuovo pretendente :

> Ch'est uns rois et tout mi ami
> N'eurent onques roie de terre ;
> Je ferai du conseil me mere
> Qui se maria par amours. . .

E il Bailli sentenzia :

> Sire rois, la puchele a droit
> En amours ; queres autre amie ;
> De cheste ne gores vous mie
> A che que je voi maintenant...
> (*f. 3 a - 4 a*).

67

> . . . .
> Sire B. donc je vous pri
> Que vous prenes l'une des ij
> A soustenir comme amoureus.
> Dist li B. : « Biaus sire chiers,
> Vous estes faitis chevaliers ;
> Se prenes chele a soustenir
> Qui le mius vous vient a plaisir,
> Et puis si dirai mon avis
> Se vous ares le milleur pris...

Il Tribunale tiene consiglio :

> Se convient que le coze soit
> Jugie par tous les barons
> De chaens, et que le raisons
> Y soit wardee de commun...
> Donc salirent communaument
> Tout li per jus de leurs estages ;
> Mais tant fu honnestes et sages
> Cascuns des barons en droit li,
> Que de che jugement fali
> N'eussent de dire le voir
> Pour can qu'il a u mont d'avoir.
> Li baron furent a conseil,
> De coi cascuns fu sans pareil,
> Avoir de loiaute penser,

Mais pour le droituriere warder
De cascun, s'aviserent moult
Sans estrif vilain et estout.
Quant il eurent asses este
A conseil et asses parle,
Et bien regarde tous les poins
D'amours, et de tous ses adjoins,
Si conta le raison premiers,
Che me fu avis, biaus parlers,
Et dit: « Nous disons et pour droit
Que li b. a sen endroit
A le milleur parti pris;

tutti convengono in questa sentenza, e

Quant ceste raisons fu finee
Et si apoint determinee
Que cascuns se tint apaies,
Moult fu de scienche prisies
Li grans baillieu et tout si per,
Car moult faisoient a loer.

[*f. 7 b - 7 d*].

68 I Pari si adunano a consiglio una seconda volta:

A tant communaument leve
Se sunt li per hastivement.
Si alerent isnelement,
Que bien seurent que cascuns dit
Avoit, et seur chela se fit
Li jugement de la partie
Qui par amours fu commenchies...

Contro al loro giudizio vorrebbe appellarsi il giudicato, ma ciò è impossibile:

Mais onques a chu jugement
Volentiers chius ne s'acorda
Qui le demande commencha,
Ains en appelast volentiers
S'il eust ou, car ses cuidiers
Estoit c'on eust mesjugie.

[*f. 10 a - 10 b*].

69 ... li b. avenament
Respondi c'onques Jalousie
Ne fu en l'amoureuse vie
Par droit, et le ferai estaule
Par juste raison connissable

Qu'il est tout ainssi que je die.
Car puis c'uns amans a coisi
Dame toute a se volente,
Il le doit croire en loiaute
Et sousposer autant de bien
U cuer de se dame c'u sien...
... point n'afiert a bonne amour
Jalousie, ains est contre droit,
Car quanque jalousie voit
Et ot dire il est nuisant...
[*f. 10 d - 11 d*].

70 Et li b. dit tout premiers:
« Chertes, biaus sires, volentiers
Je vous di quant il est ainssi
C'une dame a cheli saisi
Qu'ele ainme de sen cuer loial
Par amours c'on sen par ingal,
Et li uns set chertainnement
De l'autre le noble talent,
Si que merchis est de commun
Et leur bien, si que de cascun
A bonne amours le connoissanche,
Honneur, courtoisie et plaisanche
Y a cascuns et grant deduit,
N'il n'est riens dont il leur anuit,
Ains vivent en joie et en pais;
Li goirs d'amours est si fais...

E

... quant fole plaisanche mainne
Uns cuers a desir convoiteus
De char, ch'est uns biens perilleus,
Faus et convertis en pequie...
[*f. 12 d - 13 b*].

71 Il manoscritto è qui lacunoso, e manca di un numero considerevole di versi [*f. 16 a - 16 d*].

72 Il poema termina con questi versi:

Ainsi fu le Cors departie
D'Amours par le forche d'Envie,
Qui maint mal a fait as amans,
De coy ch'est dimages moult grans,
Car nus n'ainme mais si qu'il doit.
Mais quant le Court d'Amours estoit,
On n'osoit mie faire ainssi,

Ains amoit cascuns endroit li
Loiaument et estoit ames;
Et s'aucuns cuers d'anui troubles
Estoit plus qu'il ne deust estre,
Il prenoit le quemin a destre:
Si venoit a le Court d'amours;
La oublioit il ses dolours
Et remetoit sen cuer a point
Li B., qui ne fengnoit point
Pour nului; ch'estoit le costume,
Car puis qui il savait costume, (l. enquetume)
D'un cuer qui demandoit conseil,
Il l'avoit si que sen traveil
En oublioit et se doulour
Par le grace de bonne amour.

Explicit le court d'amours
que Mahix li poriiers fist.
[*f. 32 a*].

I passi che dell'inedito poema ho riportati, basteranno a dare un concetto dell'arte dell'autore.

73 Cfr. i miei *Studi* ecc. pag. 113 e segg.

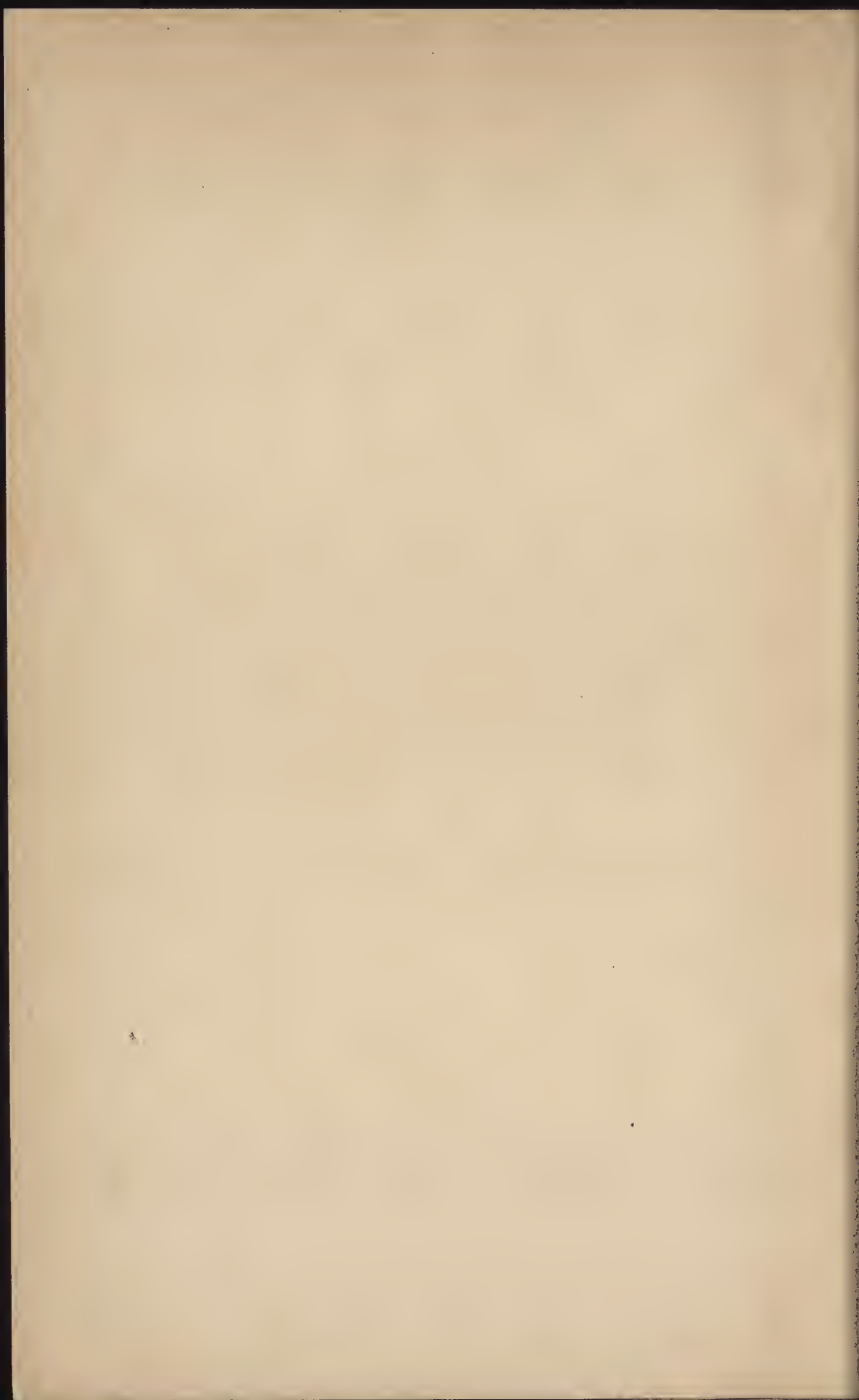
74 Con ciò non si vuol dire che questa letteratura non abbia trovato eco anche in Italia. Anzi una indagine un po' accurata sull'argomento potrebbe riuscire di qualche utilità. Della fortuna che ebbero nel nostro paese i libri amatorii di Ovidio ha trattato di proposito E. BELLORINI, *Note sulle traduzioni italiane dell'Ars amatoria e dei Rimedia Amoris d'Ovidio anteriori al Rinascimento*, Bergamo, 1892. L'arte d'amare di Jean de Meung fu riassunta nel poemetto il *Fiore*, e quella di Guillaume de Lorris dall'autore del *Detto d'Amore* (cfr. *Manoscritti italiani delle Biblioteche di Francia*, vol. III, pag. 608, e S. MORPURGO, *Detto d'Amore, antiche rime imitate dal Roman de la Rose*, Bologna, 1888, in *Propugnatore*, N. S., vol. I, p.te I). Fra le teoriche amorose in versi sarà da ricordare il componimento che si legge nelle *Antiche rime volgari* edite dal Comparetti e d'Ancona, vol. I, n.° LXVII, e l'arte d'amare che ci ha lasciato Guittone d'Arezzo (vedi nell'ediz. del Valeriani, Firenze, 1828, i sonetti 173-182 e 186-198); della fortuna che incontrò in Italia il libro di

Andrea Cappellano ha discorso da par suo il Rajna (*Il libro di A. C. in Italia nei secoli XIII e XIV*, in *Studi di filol. romanza*, vol. V, 1891, p. p. 205-224). Della personificazione del Dio d'Amore nella nostra letteratura delle origini ho detto qualcosa più sopra; qui sarà opportuno menzionare i *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, il quale ci informa anche di avere nella sua gioventù risposto alla questione che gli era stata fatta: « Dove si trova la corte d'Amore e come è formata? » (cfr. anche del Barberino, *Il trattato d'amore*, Roma, 1898); e di questioni d'amore come svago fra donne e cavalieri ha conservato memoria il Boccaccio nel *Filocolo* (cfr. in proposito Renier, *Gior. storico della lett.* it. XIII, 371 e segg.).

75 Cfr. per l'argomento le note 31 e 41.

IL COSTUME DELLE DONNE

IN UN POEMETTO ITALIANO

DEL SECOLO XVI

Cura non mai interrotta dell'evo medio, e non di esso soltanto, fu quella di ammaestrare la donna non solo quando essa abbia a stringere rapporti amorosi coll'uomo, ma altresì in tutte le età e le contingenze della vita, dai più teneri anni sino ai più maturi. Un'opera di gran mole ci ha tramandato sull'argomento il nostro Francesco da Barberino, ma non di essa voglio io qui occuparmi.[1] Piuttosto a compimento del saggio precedente mi propongo di brevemente illustrare, sebbene povera e disadorna ne sia la veste, un poemetto che non manca di interesse per la storia dei costumi e per i confronti a cui può dare occàsione. Lo trasse da una rara stampa bresciana del 1536, che si conserva nella biblioteca Palatina di Firenze insieme con un altro componimento poetico intorno alle trentatrè bellezze che deve possedere una donna affinchè possa dirsi bellissima, il dott. S. Morpurgo. Notevole è il nostro componimento perchè molto davvicino ricorda i principali « castigamenti » e galatei che la letteratura medievale in ispecie consacrò alla educazione delle giovinette. E poi-

chè l'autore ne ha riprodotti, sebbene senza attingervi forse direttamente, molti degli insegnamenti più caratteristici, altri tralasciandone per la mutata condizione dei tempi, io verrò istituendo un raffronto che potrà riuscire forse non interamente privo di interesse e di utilità. Mi varrò nella mia disamina e ne' miei raffronti della letteratura medievale italiana e più specialmente della provenzale e della francese, poichè sebbene composto in età più tarda, si connette il nostro poemetto con la letteratura morale e didattica che nell'evo medio fiorì più che altrove nella Francia meridionale e settentrionale, e potrebbe per la più parte del contenuto riportarsi qualche secolo addietro.[2]

Incomincia l'autore col dire di voler cantare

> con qual amor se debba alevare
> una polzella de grande excellentia,
> de sua infantia fine al maritare;
> poi, maritata, di so continentia.

A noi sembra di esser condotti con queste parole al menzionato *Reggimento e costume di donna* del Da Barberino, il quale distingue per l'appunto i varii gradi sociali della donna che si propone di ammaestrare; ma nel seguito nessuno più s'avvede che la nostra fanciulla o sposa sia « di grande eccellenza »; anzi certi avvertimenti vietano di pensare a una fanciulla che occupi un alto grado sociale.

Il primo ammonimento che meriti d'essere rilevato è rivolto non ai figli ma ai genitori (st. V), ai quali si raccomanda di aver di mira « nell'osservare la legge del matrimonio », piuttosto la procreazione e la continuazione della specie, che non il semplice diletto carnale. È questo, come si accennò nel saggio precedente, un precetto assai frequente nelle opere morali del medio

evo, in ispecie nei libri ascetici. Secondo Frate Cherubino da Siena, i « santi teologi » insegnano che l'atto maritale è permesso per quattro ragioni, la prima delle quali è per dar vita ad « alcuno figliuolo o figliuola che abbia a salvarsi ».[3] Lo stesso principio apertamente bandiscono, oltre a Jean de Meung,[4] il rimatore provenzale Matfré Ermengaut in quella parte del suo poema *Le Breviari d'Amour* che è scritta in biasimo delle donne,[5] Francesco da Barberino,[6] e l'autore del *Doctrinal des nouveaus mariés*.[7]

Si fa poi l'incolto rimatore a discorrere dell'educazione e della istruzione del fanciullo. Anzi tutto non debbono i genitori perdonare nessun fallo ai loro figliuoli; il castigo deve tener subito dietro alla mancanza. Qui l'autore non fa menzione di alcun castigo speciale, ma noi sappiamo come nei tempi addietro la punizione più in uso fossero le percosse, le quali si trovano prescritte dagli educatori più serii e più riputati. Mi limiterò a ricordare Filippo di Novara, il quale si mostra inesorabile. « Il castigo, scrive egli, deve essere di verga, e se questa non basta si ricorra alla prigione; pochi fanciulli periscono per essere castigati, e troppi perchè si tollerano le loro male abitudini ».[8] Nè questo duro trattamento era risparmiato alle tenere fanciulle, le quali anzi lo sopportavano talora anche dal confessore. E non solamente esso si consigliava ai genitori, ma apertamente anche ai mariti. Frate Cherubino lo prescrive, quando più mite rimedio non valga, a quelli le cui mogli « nominano il demonio, o bestemmiano, o si dilettano di stare alla finestra. » « Francamente allora batti la moglie, dice egli, chè quella battitura e percussione a te che la farai sarà meritoria, e a lei che la sosterrà sarà utile e fruttifera ».[9] E questa, che fu barbara usanza di tutti i tempi, trovò una sanzione legale nel medio evo come

l'aveva trovata nell'antichità. Al tempo di Antonino Pio un ricco uomo dell'Attica fece percuotere la moglie, ch'era romana, nell'ottavo mese di gravidanza. Per le battiture essa morì, e i suoi fratelli citarono in giudizio lo sposo; ma questi fu assolto perchè si era tenuto nel suo castigo entro i limiti prescritti dalla legge.[10] Nel medio evo vigeva una legge la quale permetteva che un marito potesse non solamente battere la moglie, ma anche ferirla, purchè la ferita non fosse fatta con ferro acuto o non procurasse una frattura alla donna. Anzi prescrivevano ad esempio gli statuti della città di Bordeaux che se un marito uccideva in un impeto d'ira la consorte, poteva andare esente da qualunque pena quando avesse giurato di essere pentito del delitto commesso.[11] E invero esempi di tali misfatti incontriamo talvolta nei *fableaux*, i quali richiamano alla memoria molti proverbi popolari che in ogni tempo corsero a danno sia della donna buona come della malvagia.

Devono i genitori insegnare «sopra ogni cosa» ai loro bambini, due preghiere, il «pater noster» e «l'avemaria» le quali sono sempre nella letteratura considerate efficacissime.[12] Nel *Roman de la Violette,* per addurre un solo esempio, Euriaus condannata a morte rivolge al cielo una lunga preghiera nella quale riassume, secondo l'uso medievale, gran parte dell'antico e del nuovo Testamento; alla fine come suggello, recita il «pater noster».[13] Secondo Frate Cherubino se la moglie non sa queste due orazioni, il marito è tenuto ad insegnargliele.[14]

A sette anni deve il fanciullo esser mandato alla scuola, come appunto si usava nel medio evo;[15] mentre la fanciulla deve rimanere in casa per attendervi a filare e a far cucina. Non fa parola il nostro precettista della istruzione intellettuale della bambina, e il suo si-

lenzio pienamente si accorda colle parole di Filippo di Novara, secondo il quale « toutes fames doivent savoir filer et coudre, car la povre en aura mestier et la riche conoistra miax l'ovre des autres. A fame ne doit on apanre letres ne escrire, se ce n'est especiaument por estre nonain, car par lire et escrire de fame sont mal avenu; car tiex li osera baillier ou anvoier letres ou faire giter devant li, qui seront de folie ou de priere en chançon ou en rime ou en conte ».[16] Le quali parole sembra aver avuto dinanzi il nostro Barberino, sebbene non possa dimostrarsi alcun rapporto diretto fra i due scrittori, quando, incerto fra le due opinioni, se dovesse consigliare o sconsigliare lo studio alle fanciulle, scrive: « Ma pur nel dubbio dobbiam pilgliar — La più sicura; e or m'acordo in questo, — Ch'essa fatichi a imprender altre cose. — E quello lasci stare. — Massò ben ch'io n'offendo gli amadori — In questo e ellino mi perdoneranno — Chè dirittura mi costringnie a ciò parlare. — Vero è che chi avesse intendimento — Di lei monacare — Porian ciò fare imprendere a quella; — E se non fosse per l'oficio loro, — Io loderei del no ancor queste ». Anche il Barberino è d'avviso che l'istruzione possa alle fanciulle esser causa di corruzione, perchè più la donna è dotta, e più mezzi conosce per cadere.[17] Non era però questo l'avviso di tutti. Il Chevalier de la Tour Landry, ad esempio, crede necessaria l'istruzione alle fanciulle, « perchè esse col sapere, meglio provvederanno alla loro salvezza e meglio riconosceranno il bene dal male ». Egli però distingue l'insegnamento del leggere da quello dello scrivere, ed opina che se è bene che le donne sappiano leggere, non altrettanto è da approvarsi che si insegni loro lo scrivere.[18] È noto che fino alla metà del duodecimo secolo l'educazione femminile fu esclusivamente religiosa nel suo spirito, siccome quella che era impar-

tita nei chiostri, e che poscia le corti e i castelli divennero essi stessi centri di istruzione e di educazione. Quivi le fanciulle erano sovente istruite come i maschi, anzi la coltura scientifica era non di rado più estesamente impartita alle donne. I romanzieri medievali dipingono in generale le donne più dotte degli uomini; alcune delle loro eroine posseggono una coltura veramente portentosa, come Mirabel nell'*Aiol* che sapeva parlare quattordici fra lingue e dialetti,[19] e Berta nel *Girart de Roussillon,* la quale conosceva « profondamente » il latino, il greco, l'ebraico e il caldaico.[20]

Non devono i genitori permettere mai alla figliuola di conversare con uomini; conviene « con maschi non lasciarla conversare » (st. VIII); essa

> da dishoneste ciance o simil riso
> se guardi sempre con discretione, (st. XII)

e

> alli aspetti de li homini advezata
> per nullo modo costei maï non sia,
> chè immantinente sería vitiata,
> e troppo ardita e scorretta verria. (st. XIII)

Questo severo precetto ricorda le prescrizioni di S. Girolamo, che consigliava alle fanciulle di « vivere nascoste, lungi dalla vista e dalla società degli uomini, di fuggire gli spettacoli, le feste, le processioni ».[21] Ma a siffatta clausura le fanciulle del medio evo non si adattarono per nessun modo, e noi vediamo che i moralisti, forse riconoscendo eccessivo e vano ogni altro desiderio, danno piuttosto norme per regolare la conversazioni e per tenerle entro i limiti del lecito e dell'onesto. E questo è naturale quando si pensi come la vita medievale fosse in certe stagioni dell'anno, vita di giostre, di tornei, di cacce, di passatempi, dei quali la

donna formava l'ornamento più bello. Certo l'argomento delle conversazioni doveva sovente spiacere ai moralisti, perchè dame e donzelle si intrattenevano per lo più « d'amors, — Des angoisses et des dolors — Et des grans biens qu'orent sovant — Li desciple de son covant »;[22] o, come si esprime il Barberino, novellavano « d'amore e di gioia ».[23] Dobbiamo quindi aspettarci numerosi i precetti, i quali possiamo leggere ad esempio in Garin le Brun[24] e in Robert de Blois.[25]

Un formalismo severissimo e minuzioso regolava il contegno della donna per le vie, e in generale in ogni luogo pubblico. Dice il nostro autore:

> nè sia lasciva quando fusse a festa:
> atenda nanzi andar con discretione
> ad honesto diletto e oratione. (st. VIII)

Nel *Ménagier de Paris* si prescrive che le donne debbono camminare « la teste droite, les paupières basses et arrestées, et la veue droite devant eles quatre toises et bas à terre, sans espandre leur regard en divers lieux muablement, ne rire, ne arester à parlar à aucun sur les rues ».[26] Alquanto meno esigente e meno severo però si era mostrato Robert de Blois scrivendo:

> S'au moustier alez ou aillors,
> Gardez vous del trot ou del cors;
> Toute droite tout le biau pas
> Alez, et si ne passez pas
> Trop devant vostre compaignie,
> C'on le tendroit à vilonie.
> En vostre cuer poez penser
> Que le corre ne le troter
> A dame ja bien ne serra.
> Si ne musez ne ça ne là,
> Tout droit devant vous regardez,

Chacun que vous encontrerez
Saluez debonerement,
Ce ne vous couste pas granment.[27]

I passi brevi sono raccomandati anche da Garin de Brun,[28] e la cortesia è consigliata altresì da Jean de Meung.[29]

A biasimare l'uso che avevano le donne di profumarsi e di tingersi il viso sono dedicati i versi:

d'acque stillate, bambacelli e biuta
che in viso ponga, non se vol soffrire
nanti, come natura l'ha condutta
se lavi e mondi, sì che non sia bruta. (st. IX)

E il biasimo era generale. Taccio del *Reggimento* del Barberino e del *Governo della famiglia* attribuito al Pandolfini, e ricordo il Chevalier de la Tour, che narra a questo proposito un racconto che è dei più caratteristici. Un cavaliere ebbe tre mogli, delle quali la seconda fu punita con cento anni di purgatorio perchè era giaciuta con uno scudiero; ma la terza fu dannata perchè troppo si era dipinte le sopracciglie, le tempia e dipelata la fronte per abbellirsi.[30] Lagnanze contro la riprovevole usanza ci hanno conservato la letteratura provenzale, ad esempio in una poesia del Monaco di Montaudon, il quale biasima « las domnas que s van penhen », e la letteratura romanzesca francese, di cui ricordo l'elogio che nel *Durmart le Gallois* si fa di una donna che non usava artifici nell'abbigliarsi:

Blanche estoit comme flors de lis;
Mais ce ert de droite nature:
Sor li n'avoit autre tainture.
A visage de crucefiz
Avient li tains et li vernis,
Mais dame ne s'en doit meller.[31]

Non deve la fanciulla star mai oziosa; attenda sempre a qualche lavoro per fuggire le tentazioni del demonio:

> E mai in casa non stia ociosa:
> a tessere a cusir lei sempre attenda,
> o tagliar panni o altra honesta cosa,
> si che 'l nemico in ciò mai non la prenda. (st. XI)

Il medesimo ammonimento impartisce il Barberino,[32] e del pericolo dell'ozio discorre fra gli altri, per tacere degli innumerevoli scrittori ascetici del medio evo, Matfré Ermengaut, là dove tocca delle donne che per abitudine

> Ociosas son issamen
> E por lur ociozetat
> Fan sovèn mais de malvestat;
> Quar femna estan ociosa
> Esdeve luxuriosa;
> E pecco per luxuria
> Las femnas.[33]

Non deve inoltre la donna stare alla finestra:

> alla finestra mai non facia posa (ibid);

e anche in questo precetto si mostrano concordi i moralisti. Nega Francesco da Barberino a più riprese la libertà alla donna, a qualunque condizione sociale appartenga, di stare al balcone; [34] ed io ho già ricordato Frate Cherubino, il quale permette al marito di percuotere la moglie se si mostrasse in questo disubbidiente. Naturalmente tali prediche erano vane perchè tanto la poesia lirica,[35] quanto i romanzi cavallereshi dimostrano che una delle abitudini più diffuse, e, se vogliamo, anche delle più innocenti che avessero le donne, era appunto quella di passare lunghe ore sedute alla finestra, lavorando o conversando, come scrissi altrove.

Devono i genitori impedire che la fanciulla rimanga sola in luogo pubblico, come ad esempio sulla porta di casa o in piazza:

> ciascun de voi che ha orechie intenda:
> in uscio o in piaza senza conpagnia
> de chi la rege costei mai non stia. (ibid)

Era opinione nel medio evo che una donna di nobil nascita non dovesse mai andar sola, neppure se maritata. Nel poema *Parise la Duchesse* dice Clarembaut a Parise, in aria di rimprovero:

> Vos estes joine et tote sole alez,
> Si le duz le savoit, vos en sauroit mal gré.[36]

Il medesimo divieto fa il Barberino;[37] ma in realtà frequentatissimi sono i casi in cui vediamo specialmente donzelle andar sole e per le città e per le campagne.[38]

Un personaggio che nel medio ebbe nella educazione delle fanciulle un'importanza grandissima e che spesso fu l'arbitra dei loro destini e causa prima delle loro sventure, è la nutrice. Ammonisce anche il nostro precettista questa compagna inseparabile della donzella:

> la sua nutrice con molte ratione
> sì l'amaistri, e spesso li ricette
> la vita santa delle donne elette. (st. XII)

Quale danno potesse recare una siffatta compagna seppe la contessa del *Roman du conte de Poitiers*, la quale dopo averle rivelato l'amore che per lei nutriva il duca di Normandia, si vide dalla vecchia tradita al marito;[39] oppure l'eroina del *Roman de la Violette*,[40] dal quale il precedente poema deriva. Dopo questo non comprendo come possa il Roussellot affermare[41] che nel

medio evo « si confidavano le fanciulle a dei precettori e non a delle istitutrici »; se pure egli non intende alludere ai primi secoli del medio evo.[42] Con quanta cura fosse cercata una istitutrice, quale fosse il suo compito, quali gl'insegnamenti che doveva impartire alla fanciulla affidata alle sue cure, in nessun testo forse apparisce tanto chiaramente spiegato come nel *Roman de Florimont*. Re Filippo ha una bambina di singolare bellezza di nome Romedanaple. Per educarla e istruirla l'affida ad una maestra di Cipro, chiamata Cipriana, molto dotta e proba:

La pucele por la main prent,
A sa maistre por la main rent,
Cipriane la bien aprise,
E adoctrine en mainte guise,
Et de tote rien l'aprenoit
Que pulcelle savoir devoit;
De respondre et ascolter,
Soef et doucement parler;
E de grammaire li lisoit.
La pulcelle bien aprenoit,
E li sanz trovoit es auctors,
De grant batailles e d'amors.
Mais as amors plus entendoit
Que as batailles n'en faisoit.
La pulcelle ot dix anz passez
Que gramaire savoit assez.[43]

Dalla stanza XIV alla XXI il nostro precettista affronta l'arduo problema del matrimonio. Pensino i genitori a dar marito alla fanciulla secondo il grado suo, e dia la madre alla figlia quegli avvertimenti che crederà utili per la futura felicità di lei e dello sposo. E dapprima la consigli ad essere obbediente al marito, non senza però opporsi alla volontà di lui, quando ri-

chiegga cose che possono offendere l'onestà o il decoro di lei. Questo sembra precetto rettissimo, ma discordi sono i pareri dei moralisti medievali. Anche Matfré Ermengaut ripone nella ragionevole obbedienza della donna una delle cause precipue della felicità di due sposi, e dello stesso avviso è Frate Cherubino. Ma diversa opinione nutriva il Chevalier de la Tour, secondo il quale l'obbedienza della moglie al marito doveva essere completa e cieca. Egli narra che di tre mogli messe alla prova, fu trovata migliore quella che al comando del marito di salire sopra una mensa imbandita, subitamente obbedì, tutto rovesciando e fracassando. « Et ainsi doit toute bonne femme fer, craindre et obeir à son seigneur et faire son commandement soi tort soi droit; se le commendement n'est trop oltrageux et se il y a vice elle en est desblamée, et demoure le blasme, se blasme y a, à son seigneur ».[44]

Dell'onore che la moglie deve ai parenti ed agli amici del marito si discorre nella stanza XXIII:

A quei parenti che più ti apartene
quanto più pòi te farai ben volere;
a l'altri tutti come se convene
secondo el grado te sforza piacere;
a quelli amici che a casa te vene
allegramente li vogli vedere;
a li nemici farai quel colore
el qual più pensi piacia al tuo signore.

È anche questo un luogo comune della letteratura medievale. Spessissimo ci avviene di leggere che l'onore tributato dalla consorte ai conoscenti dello sposo ricade su questo, onde scrisse il La Tour che « toute bonne femme doit servir et honnourer les parens de son seigneur, car plus grant semblant d'amour ne li pourroit elle faire ».[45]

Perciò non è da credere quanto festosamente siano dalle mogli ricevuti gli amici del marito, anche nell'assenza di questo, e anche se interamente ignoti, o non mai veduti. Nel menzionato *Roman du conte de Poitiers* il duca di Normandia va per la prima volta a visitare la Contessa, ed a lei basta il sapere ch'egli è caro allo sposo perchè si risolva a trattarlo colla più grande famigliarità:

> Assis sont as table dormans;
> Et la Contesse au cors vaillans
> Avoec le duc par gentelisse
> S'est le jor au mangier assise
> O lui com avoec son signor;
> Ce fist la dame por s'onour,
> Et pour ce que honor li samble
> Mangierent ambedui ensamble.[46]

Anzi era concesso alla moglie di lasciarsi correre cogli amici alle più vive manifestazioni d'affetto, come fa la sposa di Yvains con Artù e i suoi compagni, i quali ella va abbracciando e baciando a più riprese.[47]

Consiglia la madre alla figlia di tenere gli occhi «honesti e gravi», e chinati a terra, perchè essi «portan le chiavi del nostro honore» e possono esser cagione di grandi sciagure e di guerre crudeli (st. XXIV). «Concordi scrissi già sono gli autori medievali nell'attribuire una grande potenza allo sguardo della donna, concordi i moralisti nel temerne gli effetti e nel considerarlo come una fonte di corruzione e di sciagure. Robert de Blois prescrive che le donne non devono guardare sovente se non l'uomo a cui sono legate, e biasima quelle i cui occhi sono così mobili da sembrare quelli di uno sparviere;[48] Matfré Ermengaut vieta loro di volgere gli occhi al cielo mentre stanno conversando con uomini,

perchè tale atto è segno di civetteria,[49] e Francesco da Barberino non solo consiglia la modesta nel guardare alle fanciulle da marito e alle spose novelle, ma arriva al colmo della severità quando, come modello alle mogli, propone il contegno di quella sposa che, invitata ad una festa reale, attirò per la sua bellezza gli sguardi e l'ammirazione dei cavalieri ivi convenuti». « E tutti questi vegiendo la bellezza di costei, guardavano sì allei, che si porria dir chell'altre non guardassono; e dalla dimane infino alla sera si puosono in chuore tutti costoro di vedere chi ella guardasse, e nullo di ciò si poteo vantare. Udito ciò il re, feciela venire dinanzi dassè, e disse: Dicommi costoro chettù non se' donna, ma angielo, che attanta bella giente non movesti ancor gli occhi. Ella rispose: Gli occhi nommi furono dati per usarli male, e quanti più son coloro che s'ingegniano di menarli a sua guisa, tanto conviene ammè di più chinarli, sì perchè sono finestre del chuore donde poriano entrar malvagi doni ed inganni, sì ancora perchè non son miei nè gli occhi, nè 'l core, anzi sono di colui che la Vostra Serenità, Re altissimo, mi dié per compagnio e singnore ».[50] Il La Tour Landry narra alla sua volta di un re di Danimarca che aveva quattro figliuole da marito; il re d'Inghilterra scelse fra esse la terza perchè « avoit la manière et le maintien seur et ferme, et paroloit assez pou et bien meurement et son resgart estoit humble et ferme plus que de nulle des quatre ».[51] Ed oltre che nelle feste e nei ritrovi devono le donne tener in freno gli occhi anche in chiesa:

> E mentre che stai a dir tue oratione,
> con gli ochi non andare vaghizando,
> per non dar dire ad altri cagione
> nell'altri visi non gire admirando....

col cor dritto, orando al crocefisso
gli ochi in volti ciascun stia fisso; (st. XXXVIII)

i quali poveri versi trovano perfetto riscontro in questi altri di Robert de Blois:

Moustiers est meson d'oraison,
N'i doit parler se de Dieu non
Ne lessiez pas vos ieus aler
Folement ça ne là muser;
Qui que le ieus a trop musables,
L'en dit li cuers n'est mi estables.[52]

Ma molto più energicamente parla il La Tour contro quelle donne che in chiesa volgono in giro gli occhi; egli dice alla proprie figlie: « en disant voz heures à la messe ou ailleurs, ne semblés pas à tortue ne à grue; celles semblent à la grue et à la tourtue qui tournent le visaige et la teste par dessus et qui vertillent de la teste comme una bellette ».[53] Anche nella danza deve la donna custodire severamente i propri occhi,[54] e la più grande cautela osservare per mantenere la segretezza del proprio amore, se clandestinamente ama. Un solo sguardò tradì la bella donna di Fayel, e la pietosa storia del suo amore doveva esser nota a tutti.[55]

Insegna la madre alla figlia come debba « reggere » la lingua, « poichè da lei procede el male e 'l bene »; come deve esser parca di parole, e non dir cose spiacevoli e non ben ponderate, affine di evitare scandali e contese. Per questi avvertimenti mi basterà rimandare a quello che prescrivono Robert de Blois e il da Barberino;[56] mentre Matfré Ermengaut detta, come Andrea Cappellano, regole per adattare i discorsi alle varie persone.[57] « Come dal foco e dal mortal nemico — Dal

vin te guarda », prosegue nei suoi ammonimenti la madre, conformandosi a quello che sull'argomento avevano già dissertato più o meno a lungo Roberto di Blois,[58] Jean de Meung[59] e il La Tour, il quale, appoggiandosi all'autorità di Salomone, dice essere più da condannare la donna che si ubbriaca di quella che ruba.[60] Pochi avvertimenti e affatto generali sono nel nostro poemetto impartiti alla donna che siede a mensa. Anche qui però si consiglia il parlar raro, come fanno Bonvesin da Riva,[61] Roberto e il Barberino, il quale anzi prescrive alla fanciulla di parlare meno a tavola che altrove. Inoltre vuolsi temperanza nel mangiare, pel quale precetto sono da consultare i tre medesimi autori e il *Doctrinal des filles à marier*.[61]

Modesti devono essere gli ornamenti:

> E non curar de gir troppo sforzata
> nè adorata de toi vestimenti,
> pensando che per zò fusse amirata
> con maravía di tutta la gente;
> ma fa' che in te virtù fia parichiata,
> la qual trapassa ogni cosa lucente;
> come Sempronia, la qual fu eletta
> sopra ogni donna da' Roman perfetta.

Contro gli ornamenti eccessivi e l'ambizione delle donne si adira Matfré Ermengaut;[64] e la temperanza nel vestire raccomandano il Barberino e il La Tour, secondo il quale i troppi ornamenti furono cagione del diluvio universale. Però, soggiunge il medesimo autore, offendono Dio quelle donne che arrivano all'eccesso contrario e non vogliono nei giorni festivi abbigliarsi dei loro vestimenti migliori.[65]

Sconsiglia la madre alla figlia la famigliarità cogli ecclesiastici:

De' religiosi lor dimesticanza
fuggi, chè mancaria la tua fama,
nè con lor non praticar per certanza,
ché se ciò fessi remaresti grama,
perchè son pochi in cui fed'è e lianza; (st. XL)

e anche il confessore deve essere scelto con molta cautela, e sia «un prete antico di bon affare»; ma neppure con questo conviene alla donna rimaner sola «in loco oscuro, — nè troppo appresso, ché ben non seria» (st. XLII); nei quali precetti il nostro autore è interamente dell'avviso del Barberino, che insegna anche le cautele che deve una donna ammalata prendere col suo confessore.[66]

Illustrati così brevemente tutti, o quasi, i precetti del nostro moralista, possiamo considerarne l'opera nel suo complesso di fronte agli altri trattati morali e didattici di cui ho più volte fatto menzione. Noi vediamo come il rozzo rimatore non solo si mantenga il più delle volte ne' suoi ammonimenti sulle generali, ma trascuri altresì argomenti che avevano invece preoccupato moltissimo i suoi predecessori. Due specie di omissioni mi sembrano in particolar modo meritevoli di attenzione. Innanzi tutto non troviamo nel nostro poemetto se non poche traccie di quelle norme che erano dettate a regolare gli atti più comuni della vita ed ogni movimento delle membra del corpo, di quella raffinatezza nelle convenienze sociali, che dava origine a un formalismo minuzioso e tirannico. In esso, ad esempio, non si danno precetti sul come tenere le mani o le dita nel conversare o nel passeggiare, intorno al modo di salutare le persone o al contegno che la fanciulla deve serbare coll'amante o con chiunque la richiegga d'amore; mentre per i precettori medievali tanto guardinga doveva essere la donna nel parlare e nel rispondere a' suoi richiedenti e così

fedele osservatrice di una condotta irriprovevole e comunemente commendata ed accetta, che essi sentirono il bisogno di presentarle modelli di conversazione, come fecero ad esempio Garin le Brun, Robert de Blois, e in misura senza confronto più larga Andrea Cappellano. Ma meritevole di maggior attenzione è la omissione di quei precetti che nei trattati anteriori sembrano a noi interamenti superflui, perchè la nostra educazione è sì progredita che da noi stessi comprendiamo la sconvenienza di certi atti troppo liberi o turpi addirittura. Quei precetti erano allora però necessarii, e a torto di essi si meraviglia il Lenient,[67] perchè possiamo star certi che nella vita si contravveniva loro ogni dì. Così, per addurre un esempio, il consiglio di Roberto di Blois alle donne di non lasciarsi porre conversando le mani in seno dagli uomini, trova spiegazione e riscontro in un passo della *Flamenca,* dove il re pone le mani nel seno della novella sposa Flamenca allo scopo di fare onore al marito.[68] E un siffatto divieto leggiamo anche nel fableau *Des droiz au clerc de Voudai;*[69] nè dovrà troppo stupirci il Chevalier La Tour quando raccomanda alle figlie giovinette di non voler fornicare in chiesa.[70] Tali massime dimostrano quanto grande fosse la licenziosità di coloro a cui erano rivolti, e come leggera la vernice di gentilezza che copriva la interiore rozzezza. V'erano da un lato una coltura molto bassa e costumi rozzi e primitivi, dall'altro i desideri dei moralisti i quali volevano veder raggiunto un ideale troppo eccelso di perfezione,[71] e non s'avvedevano di essere inetti ad indicare la via per conseguirlo, poichè mentre combattevano la rozzezza o la generale licenza, accadeva loro di provocarle coi loro precetti medesimi, siccome quelli che imponevano norme così rigide ed una educazione così severa e tirannica da indurre il giovinetto a ribellarsi, o da infondere nel

suo animo la ipocrisia;[72] oppure svelavano nella loro ingenuità turpidini di cui il fanciullo non immaginava prima la esistenza. E infatti la custodia troppo rigida delle giovinette e la ingenua ignoranza di chi le prendeva ad educare produssero spesso perniciosi effetti come fanno fede parecchi luoghi della letteratura medievale.[73] Nel nostro poemetto invece, per quanto scarso ne sia il valore, se severi sono i precetti, la generalità ne mitiga la rigidezza e toglie la raffinatezza; se castissimo è il dottrinale, esso non pecca nè di soverchia arditezza, nè di ingenuità eccessiva e pericolosa; indizii codesti di una età meno curante delle esteriori parvenze, meno rozza e meno primitiva, se non meno corrotta.

NOTE.

1 Cfr. il saggio *Il Reggimento e costume di donna ne' suoi rapporti colla letteratura provenzale e francese*, ne' miei *Studi* ecc., pag. 225 e segg. I due scritti si completano.

2 Vedi *Il costume delle donne con un capitolo de le XXXIII bellezze*, Firenze, Libreria Dante, 1889 (8°, pagg. 36). (Cfr. per queste pagine *Giornale stor. della lett. ital.*, vol. XIV, pag. 269 e segg.) L'autore è ignoto; la lingua e lo stile possono fare attribuire l'opera tanto al secolo XV come al XVI. Numerose sono le forme dialettali sparse qua e là, come *cusina*, *cusire*, *giesia*, *tegnire*, *de zo*, *da ti*, *incressa* (incresca), le quali ci riportano all'Italia settentrionale, ma possono anche essere state introdotte nella stampa bresciana. Noto però in rima la forma *a pino* (a pieno, st. III), per la quale è da vedere Flechia, *Archivio glottologico italiano*, vol. VIII, 378, e X, 143 n. — Devo in questo mio commento trascurare le *Strenne nuziali del secolo XIV*, raccolte da O. Targioni Tozzetti, Livorno, Vigo, 1873, e i *Dodici avvertimenti che la madre dà alla figlia che va a marito*, editi da P. Gori, perchè non mi fu dato vederli. Per i riscontri che può offrire l'antica letteratura tedesca, importantissima anche per questo rispetto, e specialmente *Der wälische Gast* di Thomasin von Zirclaria, rimando oltre che alle opere che avrò occasione di citare in seguito, allo scritto di K. Bartsch, *Die Formen des geselligen Lebens im Mittelalter* (in *Gesammte*

Vorträge und Aufsätze, 1883, p. 221-244). Pei riscontri che nei poemi medievali possono trovarsi alle massime dei retori ricordo per ora le seguenti pubblicazioni: HERMANNI, *Die culturgeschichtliche Momente in provenzalischen Flamenca* (in *Ausgaben und Abhandlungen* dello STENGEL, Marburg, 1883); HEIDSICK, *Die ritterliche Gesellschaft in den Dichtungen des Chretien de Troies*, Greifswald, 1883; KRABBES, *Die Frau im altfranzösischen Karls-epos* (in *Ausg. und Abh.* dello STENGEL, 1884); ZELLER, *Die täglichen Lebensgewohnheiten im altfranzösischen Karls-epos* (Ibid., 1885); ALTNER, *Die Chastiëmans in der altfranzösischen Chansons de geste*, Leipzig, 1885; RUST, *Die Erziehung des Ritters in der altfranz. Epik*, Berlin, 1888; KETTNER, *Der Ehrbegriff in dem altfranz. Artusroman*, Leipzig, 1890. Per l'opera notevole di L. GAUTIER, *La Chavalerie* devo valermi della 1ª edizione, Paris, 1884.

3 *Regole della Vita matrimoniale* ristampate per cura di Fr. ZAMBRINI e C. NEGRONI, in *Scelta di curiosità letterarie* del Romagnoli, disp. 128, 1880, pag. 47 e 100.

4 Vedi qui addietro.

5 *Le Breviari d'Amor* publié par G. AZAÏS, vol. II, vv. 18750-57.

6 *Il Reggimento e costume di donna*, ed. BAUDI DE VESME, pag. 116.

7 Cfr. MONTAIGLON, *Recueil de poésies françaises du XVe et XVIe siècles*, vol. I, pag. 133.

8 *Traité des quatre âges de l'homme*, in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, II, pag. 24 (non ho ora fra mano l'edizione completa). Cfr. per le punizioni inflitte ai fanciulli, SCHULTZ, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, volume II, p. 126 (cito dalla prima edizione), e sull'uso frequente di percuotere, ibid. I, 183.

9 Op. cit. pag. 14.

10 Cfr. LANDAU, *Die Quellen des Decameron*, 2ª edizione, pag. 272.

11 Cfr. LE GRAND D'AUSSY, *Fabliaux et Contes*, vol. II, pag. 355.

12 Vedi a questo proposito una prescrizione del consiglio

di Beziers nel 1246 in Lecoy de la Marche, *La Chaire française du moyen âge*, pag. 429.

13 Ediz. Fr. Michel, pag. 242-251.

14 Op. cit. pag. 7, Sulla preghiera nel medio evo è da vedere la citata opera del Gautier, *La Chevalerie*, pag. 538 e seguenti.

15 Vedi in proposito Schutlz, op. cit. I, 119.

16 Op. cit. pag. 25-26.

17 Op. cit. pag. 540-42. Cfr. anche Jourdain, *Sur l'éducation des femmes au moyen âge*, in *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, vol. XXVIII, pag. 123 e segg.

18 Vedi *Le livre du chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles*, p. p. A. De Montaiglon, Paris, 1864 (*Bibliothèque elzévirienne*), cap. XC.

19 Vedi *Aiol et Mirabel, chanson de geste* p. p. Normand et Raynaud, Paris, 1877, v. 5420 e segg.

20 *Girart de Roussillon*, traduit par P. Meyer, Paris, 1884, pag. 8.

21 Cfr. Rousselot, op. cit. I, 13-14.

22 *Li Romans du chevalier au lyon*, ed. Holland, 1880, v. 8.

23 Op. cit. pag. 125. Cfr. sull'argomento La Curne de Sainte-Palaye, op. cit. II, 14; Schultz, op. cit. I, 339; Weinhold, op. cit. II, 182. Cfr. anche Aimeri de Peguilan in Raynouard. *Choix des poésies des troubadours*, III, 405.

24 Vedi Bartsch, *Chrestomathie provençale*, 4ª ediz., col. 91.

25 *Le chastiement des Dames*, in Barbazan-Mèon, *Fabliaux*, II, v. 163, e 559.

26 Vol. I, pagg. 15-16.

27 Op. cit. v. 65-78.

28 Bartsch, op. cit. col. 91:

Il an dreit e suau
Ez a petit esclau,
Que non es cortezia
Que domna an tost per via,
Que trop fassa gran pas
Ni per anar se las.

[29] *Roman de la Rose*, v. 14463 e segg.

[30] Op. cit. capp. L-LIII.

[31] Vedi *Histoire littéraire de la France*, vol. XXX, pag. 157. Sull'uso del belletto nel medio evo v. SCHULTZ, op. cit. I, 187.

[32] Op. cit. pag. 38, 82.

[33] Op. cit. v. 18705 e segg.

[34] Op. p. 51, 64, 83, 173-174, 237-238.

[35] Cfr. BARTSCH, *Das altfranzösische Volkslied des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts*, in *Gesammelte Vorträge* ecc. pag. 363.

[36] *Parise la Duchesse, chanson de geste* p. p. GUESSARD et LARCHEY, in *Anciens Poètes de la France*, Paris, 1860, pag. 12.

[37] Op. cit. pag. 27, 51, 64.

[38] Cfr. sull'argomento WEINHOLD, op. cit. II, 202-203.

[39] *Le Roman du Comte de Poitiers*, p. p. Fr. MICHEL, pag. 11 e segg.

[40] *Le Roman de la Violette*, p. p. Fr. MICHEL, pag. 21 e seguenti.

[41] Op. cit. I, 18.

[42] Cfr. in proposito SCHULTZ, op. cit. I, 121 e segg.

[43] Traggo questi versi dal manoscritto che del poema si conserva nella Biblioteca Universitaria di Torino, cod. L. II, 16 (gallici), f. 7r-7v.

[44] Op. cit. cap. XIX. Qui posso menzionare anche la st. XXXVI del nostro poemetto, dove alla moglie è detto di « non responder per traverso al tuo marito, e dica quel che vole », e di essere « con esso lui ben patiente ». Lo stesso consiglio danno il Chevalier La Tour, capp. XVIII, LXIII, LXV, LXXI ecc., e il Barberino, secondo il quale deve la moglie tollerare in pace dal marito, sino a un certo segno però, anche le busse (op. cit., pag. 184). Cfr. *Studi*, 376.

[45] Op. cit. cap. XCI.

[46] Pag. 8.

[47] Vedi *Le Chevalier au lyon*, ed. HOLLAND, 1880, v. 2452 e segg.; ed. FOERSTER, p. 100. Per l'epopea carolingia cfr. KRAB-

BES, *Verhalten der Frau gegen entferntere Verwandte*, e *Die Frau in ihrem Verhältniss zu Fremden*, in op. cit. pag. 69 e segg. Della scelta degli amici discorre MATFRÉ ERMENGAUT in op. cit., v. 30454 e segg.

48 *Chastiement* ecc., v. 139 e segg.

49 Op. cit. v. 18735 e segg.

50 Op. cit. p. p. 68-69; 163; 194.

51 Op. cit. cap. XII.

52 Op. cit. v. 403 e segg.

53 Op. cit. cap. XI.

54 Cfr. *Le Doctrinal des nouveaux mariés* in MONTAIGLON, *Recueil de poésies françaises* ecc., I, 136-137.

55 Vedi l'*Histoire du Châtelain de Couci et de la dame de Fayel*, p. p. CRAPELET, Paris, 1829, pag. 127 e 131. Inoltre non tralasciano mai i galatei e i castigamenti medievali di dar precetti sul contegno che deve tenere la donna nel recarsi alla chiesa (cfr. ROBERT DE BLOIS, op. cit. v. 65 e segg.; Fr. DA BARBERINO, op. cit. pagg. 33-34).

56 ROBERT, vv. 7-20; BARBERINO, pagg. 28-29.

57 Op. cit. v. 30635 e segg.

58 Op. cit. vv. 295; 305 e segg.

59 *Roman de la Rose*, v. 14390 e segg.

60 Op. cit. cap. LXXXIX.

61 *De quinquaginta curialitatibus ad mensam:* « La cortesia novena si è a poco parlar ».

62 ROBERT, v. 295 e segg.; BARBERINO, pag. 163; BONVESIN, op. cit.: « La cortesia setena si è in tuta zente, Ni tropo mangiar ni poco, ma temperadhamente ».

63 Cfr. MONTAIGLON, op. cit. II, 20

64 Op. cit. vv. 18514; 18713.

65 Op. cit. cap. XLVII.

66 Op. cit. pagg. 179, 187.

67 *La satire en France au moyen âge*, pag. 103.

68 *Flamenca*, p. p. P. MEYER, Paris, v. 930 e segg.

69 Cfr. JUBINAL, *Nouveau recueil général de fabliaux*, II, pag. 143.

70 Op. cit. capp. XXXV-XXXVI.

[71] Anche i romanzieri e i poeti si erano formato il loro ideale di perfezione morale, ma esso differisce per più rispetti da quello dei precettisti. Le doti dell'animo che doveva possedere una donna pei trovatori provenzali si possono vedere riassunte da Arnaut de Marueill nella strofa. « Vos saluda e vostra lauzor (vedi MAHN, *Die Werke der Troubadours*, I, 173) ». Tuttavia possono notarsi in questo ideale alcune gradazioni, perchè alcuni insistono maggiormente sulle doti fisiche, altri pretendono e le fisiche e le morali in grado eccelso, e alcuni danno un'assoluta prevalenza alle doti morali. Nella poesia narrativa si parla le più volte della bellezza corporale; nei romanzi una donzella è per lo più designata colle due parole *avenanz et bele*. Nel *Girart de Roussillon* Carlo, fra le due fanciulle a lui condotte, sceglie tosto in isposa la più bella, e nel *Roman du Comte de Poitiers* Costantino, per scegliere la moglie, fa spogliar nude le fanciulle convenute a Roma per presentarsi a lui da ogni parte del mondo. Anche nei *fableaux* non si parla in generale che della bellezza corporale. Tuttavia non bisogna dimenticare che molto sovente una donzella è designata colle parole *cortoise et sage*, e che nel *Méraugis des Portelesgues* le dame presiedute da Ginevra giudicano Lidoine a Méraugis, perchè questi ama della fanciulla i pregi dell'animo più di quelli del corpo.

[72] Come a me sembra faccia Francesco da Barberino, la cui opera è per questo rispetto più rettamente giudicata dal BARTSCH, *Italienisches Frauenleben im Zeitalter Dantes*, in op. cit. pag. 385 e segg., che non dal THOMAS, *Francesco da Barberino et la littérat. provençale en Italie*, Paris, 1883, p. p. 41-42.

[73] Basterà menzionare il fableau *De l'Escuirel* in MONTAIGLON et RAYNAUD, *Recueil général des fabliaux*, vol. V, p. p. 101-108; e il fableau *De la Grue*, ibidem, V. 151-156.

IL DRAMMA RELIGIOSO

DI CALDERON DE LA BARCA

Il Lessing nella prima lezione della sua *Drammaturgia di Amburgo* ha pronunciato un giudizio che suona condanna di tutto il teatro religioso medievale e moderno. Di questo teatro, scrive egli, « sono il più sovente protagonisti dei martiri. Ma noi viviamo oggi in una età in cui la voce della sana ragione echeggia tropp'alto perchè ogni uomo furioso che, senza necessità e ad onta di tutti i suoi doveri civili, si getta colla letizia nel cuore davanti alla morte, possa arrogarsi il nome di martire. Noi sappiamo oggi troppo bene distinguere i martiri falsi dai veri; e disprezziamo gli uni quanto onoriamo gli altri; e tutto al più possiamo versare una mesta lagrima sull'acciecamento e la follia di cui vediamo essere l'umanità capace nell'opera dei primi. E neppure questa lagrima è una di quelle dolci lagrime che la tragedia vuol far sgorgare dai nostri occhi. Se dunque un poeta sceglie un martire per farne il suo eroe voglia attribuirgli gl'impulsi più puri e più potenti; voglia porlo in una necessità ineluttabile di percorrere quella via in cui esso si espone al pericolo; e d'altro canto non voglia fargli

cercare la morte con una furia colpevole; non voglia ch'egli la sfidi con una sprezzante ironia. Perchè altrimenti il suo pio eroe ci desterà orrore, e la religione stessa ch'egli vuole onorare potrà patirne danno. » E se anche il pubblico amasse siffatti spettacoli, non perciò deve il poeta assecondarne le brame, poichè « l'autore drammatico anche quando discende sino al popolo, non vi si acconcia se non per illuminarlo e farlo migliore, non già per raffermarlo ne' suoi pregiudizii e ne' suoi bassi concepimenti ». Inoltre il dramma religioso rappresenta assai spesso la conversione di un infedele. Ma « per quanto persuasi possiamo noi essere degli effetti immediati della grazia, essi poco possono andarci a genio sul teatro, dove tutto ciò che si riferisce al carattere dei personaggi deve derivare dalle cause più naturali. Miracoli noi non ne tolleriamo sulla scena se non nel mondo fisico; nel mondo morale tutto deve seguire il suo corso regolare, poichè il teatro dev'essere la scuola del mondo morale. I motivi che provocano una risoluzione, che producono il più piccolo mutamento nei pensieri e nelle opinioni, devono essere esattamente valutati in relazione al carattere stabilito del personaggio, e non mai produrre un effetto maggiore di quello che proverrebbe dalla verità più rigorosa ». E poichè per questo rispetto non è esente da macchie neppure il *Poliuto* di Corneille, ben potrebbe darsi « che la prima tragedia degna del nome di tragedia cristiana fosse ancora da nascere. Io intendo con ciò un dramma nel quale il cristiano ci interessasse per sè stesso, in quanto cristiano ». Ma, si domanda il Lessing, « è d'altro canto una siffatta tragedia possibile? Il carattere del vero cristiano non è forse il meno drammatico che si possa immaginare? La rassegnazione silenziosa, la inalterabile dolcezza che sono proprie dell'indole del cristiano, non sono inconciliabili

con lo scopo stesso della tragedia che è quello di purificare le passioni col mezzo delle passioni (il Lessing modificherà in seguito questa interpretazione di un passo di Aristotile)? L'attesa in cui il cristiano vive di una felicità che sarà la sua ricompensa dopo questa vita, non è forse contraria al disinteresse che noi vogliamo vedere sulla scena in fondo a tutte le azioni grandi e buone? » E conclude : « Il genio solo può insegnarci coll'esperienza quali difficoltà esso è capace di superare. Ma insino a tanto che un'opera di genio non abbia vittoriosamente confutate le mie obbiezioni, ecco il consiglio che io darei : Si lascino dormire tutte le tragedie cristiane che esistono! »[1]

Questo giudizio del grande critico tedesco dobbiamo noi accettare ad occhi chiusi? Oppure dovrà esso sottoporsi ad esame attento e rigoroso? Se ancora non esiste un dramma religioso che abbia raggiunto la perfezione o le altezze del dramma profano dovremo attribuirne la colpa alla materia indocile e disadatta, ovvero all'insufficienza o all'error dei poeti? Alla sentenza del Lessing contraddissero fra gli altri i romantici tedeschi, con a capo Guglielmo Schlegel, i quali celebrarono in un poeta spagnuolo, in Calderón de la Barca, il più grande drammaturgo moderno (non escluso lo Shakespeare), colui che raggiunse le supreme bellezze dell'arte appunto nel suo teatro religioso. Quivi egli ha risolto senza titubanze o misteri, e in modo idealmente sereno, l'enigma dell'umano destino; quivi ha sollevato al suo apogeo l'ideale cattolico. Per lo Schlegel, Calderón è « poeta sommo quanto alcun altro meritasse giammai questo nome sulla terra ». Egli « ebbe comodità di formare disegni meditati, ed è impossibile il dubitarne », e sebbene ci abbia lasciato drammi a dovizia, « non vi si trova nulla che non sia conseguenza di sicuri principii, e che non porti

l'impronta de' profondi disegni di un gran maestro ». L'effetto teatrale è sempre il suo primo scopo; ma questo scopo medesimo che, dove ogni altro ne escludesse, diverrebbe un limite, è il pensiero che anima e feconda il suo genio ». E dove « i sentimenti di Calderon si manifestano con maggiore abbandono ed energia, » è nelle composizioni religiose. Egli non dipinge l'amor terrestre se non che sotto sembianze vaghe generali, e non parla che la lingua poetica di questa passione. Il suo verace amore è la religione; ella è l'anima dell'anima sua: solamente per essa egli penetra infin negli abissi de' nostri cuori, e si crederebbe ch'egli abbia tenuto in serbo per quest'unico oggetto le nostre più forti e più intime commozioni. Questo mortale privilegiato s'è tratto fuori dell'oscuro labirinto del dubbio, ed ha trovato un rifugio nell'eccelso asilo della fede. D'ivi, nel seno d'una pace inalterabile, egli contempla e dipinge il procelloso corso della vita. Illuminato da' raggi della religione, egli penetra tutti i misteri dell'umano destino; lo scopo stesso del dolore non è più per esso un enigma, ed ogni lagrima della sventura appare a lui simile alla rugiada de' fiori, la cui minima stilla riflette la luce del cielo ». [2] E quanto a questo giudizio si accosti quello di Federico Schlegel noi vedemmo nel primo di questi saggi. [3]

Noi siamo lontani oramai dagli entusiasmi del corifeo del romanticismo tedesco, ma non mi sembra che di fronte a due tendenze contrarie di due critici tanto eminenti sia lecito levarsi troppo agevolmente d'impaccio, ovvero opponendo all'uno la nostra serenità di mente e la obbiettività della critica odierna che ha fatto giustizia di certi giudizii, a volte ciechi e inconsulti; o accusando l'altro di non aver conosciuto o di aver disconosciuto il drammaturgo spagnuolo. È innegabile che gli studi compiuti nel nostro secolo intorno a questo

poeta hanno gagliardamente contribuito a renderne accessibili a tutti le opere, e a porre i volonterosi in grado di esaminarle in rapporto sia con la produzione poetica anteriore e contemporanea, sia con la età che lo vide nascere e trionfalmente lo accompagnò nel cammino dell'arte. Ma non è men vero che, anche in tempi vicini, noi vediamo condivisa dagli storici del teatro spagnuolo o l'ammirazione dell'uno o il rigore inflessibile dell'altro dei due critici tedeschi. D'altro canto chiunque abbia un po' attentamente considerate le origini e il carattere del dramma medievale deve, a me sembra fuor di dubbio, accostarsi all'opinione del Lessing per ciò che riguarda la imperfezione necessaria del dramma cristiano; donde il desiderio e la curiosità di vagliare la opinione contraria. A questo si aggiunga che giudicare il dramma religioso calderoniano significa pronunciare un giudizio intorno a tutto il teatro religioso della Spagna, e forse non di essa soltanto, e significa anche contribuire a risolvere il problema delle origini del dramma moderno, come apparirà dal saggio che segue a questo.

Sono queste alcune delle principali ragioni che mi indussero a intrattenermi intorno all'opera di un poeta che non è molto letto in Italia. Nella mia indagine ho preso ad esame i drammi religiosi di Calderón, le *comedias divinas* e le *comedias de santos*, trascurando, come dovevo, gli *autos sacramentales*, Ma fra i drammi religiosi alcuni comprendono anche i biblici; a torto a me sembra. perchè essi hanno carattere peculiare ed indole prettamente storica. E un'altra difficoltà mi si presentò subito dapprincipio. Quale ordine dovevo seguire nella mia disamina? Consigliabile era forse il cronologico, ma la cronologia del teatro calderoniano è ancora incerta e malfida. Deliberai quindi di classificare i drammi a seconda del loro concepimento che sta o giudicai stare

a base di ciascuno di essi, o del fine al quale appare avere inteso il poeta. Ogni dramma ho esaminato con quella brevità o estensione che si conveniva all' importanza e al merito suo, e i giudizii parziali subordinai a quel complessivo giudizio che da essi deriva e ne forma la naturale conseguenza. Ecco i drammi di cui intendo occuparmi: *La Devoción de la Cruz, El Purgatorio de San Patricio — El Mágico prodigioso, — El Joséf de las mugeres, Los dos amantes del cielo, Las cadenas del Demonio. — La Virgen del Sagrario, La Aurora en Capocavana, La exaltación de la Cruz. — El gran Príncipe de Fez, — El Príncipe Constante.* All'edizione dell' Hartzenbusch nella *Biblioteca de autores españoles* del Rivadeneyra ho preferito quella del Keil, *Las Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, 4 volumi, Lipsia, 1827-1830, perchè condotta, come è noto, con criterii migliori, e ad edizioni parziali ho ricorso quando il giudicai necessario o conveniente. Incominciamo coll'esame della *Devoción de la Cruz.*

❦

Eusebio, un trovatello allevato da un pastore che gli rivela la sua nascita misteriosa e lo lascia erede delle sue sostanze, aspira alla mano di Giulia, figlia del nobile Curzio e sorella del ricco cavaliere Lisardo. La segreta corrispondenza fra i due innamorati è scoperta dai parenti della fanciulla, i quali si oppongono al matrimonio; anzi Lisardo sfida il pretendente, che ha violato le leggi dell'onore non chiedendo a Curzio la mano della figlia. Ma nel duello rimane ucciso, ed il suo cadavere trosportato nella propria casa nel momento in cui Eusebio sta per rapire l'amata, desta l' ira del padre e il proposito di Giulia di rinunciare all'amore e di ri-

tirarsi in un convento. Eusebio, abbandonato da tutti, inseguito dalla giustizia che lo ha condannato come un volgar malfattore e gli ha confiscato i suoi beni, si fa capo di una banda di malandrini e sparge lo sgomento nalle campagne. Una sola cosa gli ispira rispetto, la croce, di cui porta sin dalla nascita l' immagine prodigiosamente disegnata sul petto. Tra le nuove peripezie e tra i delitti, non gli vien fatto però di dimenticare Giulia; anzi una notte, per impadronirsi di lei, dà la scalata al convento in cui vive rinchiusa, e già sta per appagare su di lei le sue voglie, quando, scoprendole il petto, vede ch'essa vi porta disegnata una croce simile alla sua. Inorridito egli fugge, e poco appresso la fanciulla lo segue calandosi per la medesima scala, ma non ritrova l'amico, e nell'orrore della notte, non potendo far ritorno al convento, perchè la scala è stata celatamente tolta dai compagni di Eusebio, si giudica perseguitata dal cielo e concepisce un nuovo disegno: essa si vestirà da uomo e compirà tali delitti da divenire lo spavento della terra, del cielo e dell' inferno. E purtroppo mantiene il giuramento, in guisa che Eusebio al quale un giorno essa è condotta dinanzi, inorridisce al racconto delle imprese di lei. Ma Curzio, seguito da numerosa schiera, sempre più incalza il bandito. Questi è alla fine sorpreso e in un combattimento ferito a morte. Prima però di morire Eusebio invoca la croce e chiama per nome un cotal prete Alberto al quale egli ha un giorno nei boschi risparmiata la vita. A Curzio narra le storia della sua nascita misteriosa, e mostra la croce che porta impressa sul seno. Riconosce il vecchio il proprio figlio e si spiega l'enigma: Eusebio è fratello di Giulia e del morto Lisardo. Il bandito muore ed è sepolto, ma dal suo sepolcro esce senza tregua una voce che grida il nome di Alberto. Questi giunge in buon

punto, reduce da Roma; dissotterra il cadavere, che riprende vita; e lo confessa. Eusebio perdonato delle sue colpe rimuore ed è ricomposto nella fossa. Tanto può l'uomo ottenere da Dio, adorando la croce. Anche Giulia, che travestita da uomo ha assistito alla scena, vuol convertirsi, e all'ira del padre che si avventa su di lei per ucciderla si sottrae abbracciando la croce che sorge sul sepolcro del fratello; la croce si stacca dal suolo e trasporta volando la fanciulla al suo convento.

Della *Devoción de la Cruz* possediamo un'altra redazione che va sotto il nome di Lope de Vega ed ha per titolo *La Cruz en la sepoltura*. Deve però questa paternità ritenersi assai dubbia, e noi dobbiamo piuttosto considerare quest'opera come una prima redazione del dramma calderoniano, redazione che offre alcune differenze non soltanto di forma, la quale vi è più semplice e spontanea, ma altresì di contenuto, poichè l'autore ha in esso introdotte aggiunte e soppressioni.[4] Ma della redazione dianzi esaminata soltanto, poich'essa rappresenta la forma definitiva del dramma, noi dobbiamo per lo scopo nostro occuparci.

Una fonte diretta del dramma calderoniano non fu ancora rinvenuta. Lo Schmidt [5] giustamente osserva che vano sarebbe il ricercare la verosimiglianza o la possibilità storica della favola dal momento che prete Alberto, confessore di Eusebio, dovrebbe avere insegnato teologia nell' Università di Bologna nella seconda metà del secolo XIV, tempo in cui la facoltà teologica fu fondata da Papa Innocenzo VI sul modello di quella di Parigi, mentre Curzio, il padre di Eusebio, narra di essere stato inviato ambasciatore a papa Urbano III, il quale pontificò dal 1185 al 1187. Nè d'altro canto conviene fermarsi sulla rassomiglianza che mostra la nostra favola colla storia miracolosa che si legge nella *Scala Coeli* di

Giovanni Juniore, di un ladrone, il quale atterrito da un sogno spaventoso si ridusse a penitenza ed ebbe dal confessore l'ingiunzione di inginocchiarsi dinanzi ad ogni croce che gli venisse fatto di trovare. Non obbedì però una volta al comando mentre stava fuggendo dinanzi a degli inseguitorì, e allora fu trafitto e ucciso; ma l'anima sua in presenza di tutti fu trasportata in cielo da angeli.[6] Riflettiamo che Eusebio è un bandito e che di banditi sovrabbonda la letteratura drammatica spagnuola anteriore e contemporanea al nostro poeta: un bandito s' incontra nel *Rufian dichoso* di Cervantes; e un altro nel *Condenado por desconfiado* attribuito a Tirso de Molina. Alcuni critici hanno pensato al *Tejedor de Segovia* che è forse opera di Alarcon, ma questo dramma, del resto per valore intrinseco e per altri rispetti di molto superiore al dramma calderoniano, mi sembra che non si possa considerare, ad onta di qualche particolare rassomiglianza, come un modello del nostro poeta. Piuttosto qualche punto di contatto può rilevarsi fra il nostro e il dramma che è forse di Mirà de Mescua *El esclavo del demonio*, che Calderón non dimenticò neppure nello scrivere il *Mágico Prodigioso*. Anche i rapimenti di monache dai conventi furono non solo un motivo frequente nella poesia drammatica spagnuola, ma altresì un fatto che si ripeteva assai spesso nella vita, ad onta delle minaccie della legge.[7] Nè maggiormente possono sorpredere gli altri elementi miracolosi chi abbia conoscenza della poesia drammatica del medio evo.

Il dramma calderoniano si basa sopra due principali motivi: il sentimento dell'onore; e la devozione alla croce.

Del sentimento dell'onore ho ampiamente discorso nel primo di questi miei saggi. All'uopo presente basterà osservare che per una vana gelosia Curzio ha ten-

tato un giorno di uccidere la giovine ed innocente consorte. Si direbbe che il delitto e il miracolo presiedono sino « ab initio » alle sorti della famiglia, esecranda famiglia, che agisce nel dramma. I figli hanno ereditata la selvaggia malvagità del padre, nulla della purezza e della santità della madre. Curzio deve un giorno, perchè inviato dalla signoria di Siena a prestare omaggio a papa Urbano III, allontanarsi della giovine moglie. Si trattiene in Roma per otto mesi, e al suo ritorno trova la consorte incinta di nove mesi. Sebbene a torto, gli nasce il sospetto che ella possa averlo tradito. Non che egli creda che ciò sia vero, « ma chi ha nelle vene sangue di gentiluomo non deve giungere sino al credere, perchè il sospettare gli basta. » Tormentato da mille pensieri, sebbene persuaso della innocenza della compagna, delibera di ucciderla per vendicarsi non delle colpe di lei, che egli sa essere casta, ma dei proprii pensieri. E in una partita di caccia mentre i suoi amici sono altrove affaccendati, egli trascina in luogo remoto la donna infelice, deliberato « di por fine al proprio affanno colla uccisione di lei ».[8] E altresì per la legge dell'onore Lisardo si batte con Eusebio; questi ha scritto segretamente a Giulia, e la segretezza costituisce per ambedue una colpa che deve lavarsi col sangue,

Esame più particolareggiato devo fare del secondo motivo, anzi del motivo principale del dramma, la devozione cieca, superstiziosa, volgare alla croce. La croce è nel nostro dramma spogliata di tutto il suo altissimo significato simbolico ed adorata come un feticcio. Quando Curzio si getta colla spada sulla consorte, questa abbraccia una croce che le sorge d'accanto e non resta perciò offesa dall'arma omicida; inoltre il segno della croce s'imprime sul petto dei due bambini (Eusebio e Giulia) che essa dà poco dopo alla luce. E la croce è

il talismano che preserva e soccorre Eusebio nella sua peripezie e nelle sue imprese delittuose. Tenero bambino, mentre un giorno stava poppando, ruppe colle gengive il seno alla nutrice, la quale lo lanciò pel dolore in un pozzo; ma egli rimase galleggiante sull'acqua, donde fu tratto colle mani incrociate sulla bocca ridente. Essendosi una volta incendiata la sua casa, egli rimase invulnerato tra le fiamme: era quello il giorno della Croce. Raggiunti i tre lustri si recò a Roma per mare, ma una burrasca sommerse durante il tragitto la nave; egli fu salvo perchè si afferrò ad una trave che aveva forma di croce. Percorrendo un giorno i suoi monti insieme ad un amico, trovò ad un bivio una croce dove si fermò a pregare, mentre il compagno che aveva voluto proseguire la via fu assalito e morto da malandrini. In un duello ricevette una volta un tal colpo di spada nel petto che cadde al suolo privo di sensi, ma riebbesi tosto perchè una croce che portava appesa al collo aveva ricevuto il colpo mortale. Rifugiatosi durante un furioso temporale sotto un cespuglio, un fulmine incenerì intorno e su di lui ogni ramo e virgulto, ma lui lasciò illeso, perchè accanto gli sorgeva una croce, forse quella medesima che lo aveva veduto nascere. Solamente perchè Lisardo invoca morente la croce gli permette Eusebio di confessarsi, e un libro intitolato « Miracoli della Croce » salva il sacerdote Alberto da una palla omicida; e solo la croce che Giulia porta impressa sul seno impedisce un incesto. Ferito a morte, Eusebio rivolge la sua preghiera non a Dio, sibbene alla croce, la quale gli ottiene di fargli giungere, di ritorno da Roma, il confessore; e alla fine del dramma la croce sottrae Giulia all'ira del padre e la trasporta volando al convento.

Come dovremo giudicare questa cieca adorazione del

segno della croce? A dire il vero i critici ammiratori del poeta spagnuolo si trovarono in un grave imbarazzo nel voler dare del dramma un giudizio equo e sereno. Non pochi posero da banda ogni scrupolo, e alla osservanza dei principii di sana critica preferirono la esaltazione del loro poeta. Carlo Rosenkranz, resosi noto per uno studio su di un altro dramma del nostro poeta, pretese che solamente a colui che non sa scrutare col pensiero il particolare carattere del cattolicismo ispano-ecclesiastico, può l'idea fondamentale della Devozione della Croce sembrar sconveniente; non così alla coscienza cattolica la quale conosce la potenza delle reliquie e dei simboli divini.[9] E pochi anni or sono M. Menendez y Pelayo non si peritò di scrivere che la salvazione è accordata ad Eusebio « non come ricompensa alla devozione del segno della croce, ma piuttosto come premio alla fede che aveva nel suo petto, e a buone opere da lui compiute durante la sua vita peccaminosa ». Le quali buone opere consistono pel critico illustre nel non aver Eusebio voluto che Lisardo spirasse senza confessione, dal morente invocata in nome della croce, e nell'aver rispettato Giulia alla vista del segno che portava sul petto! Per poco non sembra che bene opera colui che non compie sempre misfatti! Pel Menendez, Eusebio non è un delinquente grossolano e volgare; egli agisce per una specie di predestinazione, e i suoi delitti sono dettati non da un animo depravato, ma dalla violenza e dalla cecità della passione.[10] Eppure lo stesso Schack, che fu ammiratore appassionato del nostro poeta, riconobbe che nel dramma la religiosità dell'autore appare quanto mai stranamente intorbidata dalla superstizione e dal fanatismo.[11]

A giudicare la religiosità e la idea fondamentale del nostro dramma, e a un tempo il carattere di Eusebio,

a me sembra che basti non dimenticare la invocazione che questi rivolge in punto di morte alla croce. Egli dice: « Albero dove il cielo volle dare il frutto verace contro il primo boccone, fiore del nuovo paradiso, arco di luce il cui apparire nel pelago più profondo annunziò la pace del mondo, pianta bella, fertile vite, arpa del nuovo Davidde, tavola del secondo Mosè, io sono peccatore e *i tuoi favori chiedo per giustizia, poichè* Dio in te sofferse solo per i peccatori. *A me tu devi le tue lodi, perchè* per me solo morrebbe Iddio se più non ci fosse mondo. *Dunque, o croce, tu sei per cagion mia, chè Dio non sarebbe morto in croce se io non fossi peccatore.* La mia naturale devozione sempre ti chiese che tu non permettessi, o croce santa, *che io morissi senza confessione.* Non sarò io il primo ladrone che in te si confessi a Dio, e poichè siamo già due, *neppure a me deve mancare* la redenzione che in te si operò ».[12]

Anche alle anime meno timorate deve questo discorso sembrare una bestemmia e una sfida. Chi non ha una tesi prestabilita, o non ha l'animo offuscato da fanatismo, del quale però il Menendez si vanta e si gloria, deve, se non erro, comprendere che Eusebio è ben lungi dall'essere l'uomo intimamente contrito che ha la coscienza delle proprie colpe e si riconosce indegno del perdono divino. Questo perdono anzi ei lo pretende, lo esige, lo reclama come un suo diritto. Non egli è debitore verso la croce, ma la croce verso di lui, perchè appunto in grazia dei peccati di lui essa è croce e su di essa Dio morì. Ad essa Eusebio non ha chiesto mai il ravvedimento morale, del quale non si è mai dato pensiero, a lui bastava balbettare colle labbra una preghiera. Al vedere la croce sul petto di Giulia, egli si licenzia da lei ed aggiunge: « O croce divina, io ti prometto, ti faccio voto solenne con tutte le clausole

che posso che in qualsiasi parte ti veda, piegherò al suolo il ginocchio e reciterò un'ave maria ». Egli però continuerà a fare il masnadiere, a derubare e ad assassinare il prossimo! È questa la religione dei più volgari briganti. Il tronco di legno, le due travi incrociate devono operare il miracolo ed ottenere al malfattore la eterna salute, o, a dir meglio, la confessione. Questa soltanto, la sola presenza del sacerdote basta a rendergli tranquilla la coscienza e l'animo certo del perdono divino. Poche parole balbettate prima di morire col prete salveranno Eusebio, il quale anzichè pentirsi delle colpe commesse, queste ascrive a suo merito, perchè senza malfattori Cristo non sarebbe stato crocifisso e la croce non sarebbe onorata. Perciò l'accusa che il protestantesimo suol muovere al cattolicesimo qui troverebbe, per opera del cattolicissimo nostro poeta, una giustificazione piena ed intera. Qui veramente la salvazione, la santificazione dell'uomo non è concepita come un atto che accade nell'intimo della coscienza, ma dipende da un atto esteriore e meccanico, dall'assoluzione sacerdotale, la quale fa le veci della contrizione e della purificazione interiore. Basta ad Eusebio, per credersi salvo, l'adorazione dell'oggetto e la presenza del sacerdote, perchè ei non si cura del significato del simbolismo cattolico; le pratiche esterne e le formole vuote hanno in lui soffocato il vigore dello spirito; e ciò che è subordinato e secondario è divenuto per lui elemento essenziale. Anzi si può affermare che nel nostro dramma la croce è fatta strumento di corruzione e incitamento alla colpa e al delitto, poichè è talismano che assicura la salvezza dell'anima anche ai malvagi, anzi sopratutto a coloro che sanno conservarsi tali sino alla morte. Perciò non si può dar torto al Klein quando scrive che a noi fa ribrezzo questo dramma che « riduce il segno

più augusto della fede cristiana ad un feticcio di legno, il quale permette un fratricidio inconsapevole, inconsapevoli delitti fraterni, e al quale si presta un'adorazione cieca ed idolatra ». Questa adorazione, egli continua, « è in scellerata contraddizione collo scopo della vita e della morte di Cristo, e inculca come articolo di fede la esclusiva adorazione della croce, non del Dio crocifisso e delle sue dottrine. Anzi quanto più è obbrobriosa, quanto più peccaminosa e delittuosa verso i decreti di Dio e degli uomini, e tanto più accetta è a Dio la devozione alla croce; quanto più scellerato è l'adoratore, quanto più reietto dagli uomini e da Dio e tanto più è eletto, colmato di tutte le grazie ». Perciò non la idea di una santificazione della fede per la buona novella recata da Cristo agli uomini, pel regno dell'amore da lui inaugurato; non la idea di un Dio che mira alla purezza del cuore e all'innocenza e alla perfezione; non l'esempio santamente morale di Cristo; non la devozione basata sulla idea della morte di lui, sta a fondamento del dramma, sibbene la devozione per un semplice pezzo di legno. Nel dramma « chi fa di Cristo un salvatore, un Dio liberatore è la umanità peccatrice; anzi i peccati del mondo formano la essenza della sua missione, la sua divinità; ogni peccato umano segna un aumento della maestà della morte di Cristo in croce; e se infinita è l'atrocità dei delitti, infiniti sono eziandio i meriti del Dio in croce ».[13]

Qualche critico ha detto il nostro dramma fatale, ma non è da tacere che mentre altrove l'uomo si macchia di colpe involontarie, qui esso è redento ad onta di colpe volontarie compiute con singolare efferatezza e pertinacia. E anche è da osservare che Eusebio non conosce, riandando dopo una vita di delitti il passato, rimorsi. Non così l'Innominato quando venne in un terribile giorno a

trovarsi « ingolfato nell'esame di tutta la sua vita. Indietro, indietro, d'anno in anno, d'impegno in impegno, di sangue in sangue, di scelleratezza in scelleratezza; ognuna ricompariva all'animo consapevole e nuovo, separata da sentimenti che l'avevan fatta volere e commettere; ricompariva con una mostruosità che que' sentimenti non avevano allora lasciato scorgere in essa. Eran tutte sue, eran lui; l'orrore di questo pensiero, rinascente a ognuna di quelle immagini, attaccato a tutte, crebbe fino alla disperazione ». Rimorsi atroci mordono anche l'animo di Franz e di Carlo Moor nei *Masnadieri* di Schiller. Eppure alcuno ha paragonato Eusebio al protagonista del dramma tedesco! Ma con poco vantaggio di Calderon. Carlo che per le perfide arti dell'ambizioso fratello si crede respinto e maledetto per sempre dal padre, si ribella alle leggi e si fa masnadiere, non per cupidigia di danaro, ma perchè vuol combattere tutto quell'ordinamento sociale che gli vieta di essere figlio obbediente e lo ha scacciato da sè. Il suo divisamento non è di compiere il delitto per amor del delitto o per vendetta ferina, ma di scovare, ovunque si celi, la codardia e la vigliacca malvagità che lo ha messo al bando del mondo. Egli si erige nel suo pensiero a vindice della virtù conculcata, a esecutore della più alta giustizia divina, e perciò raduna una schiera di masnadieri che, sebbene troppo diversi da lui, devono servirgli di mezzo al conseguimento del suo fine. Ma ben altrimenti delibera fra sè Eusebio. « Giacchè il mio fiero fato, egli dice, mi conduce a farmi capo di grassatori, i miei delitti giungeranno ad essere infiniti come le mie pene ». Egli fu privato de' suoi averi, e perciò non toccherà passeggiere il termine del monte ove egli sta in agguato, se non perderà prima danaro e vita. Egli ama il delitto in sè; e se viola il convento per

amore di Giulia, confessa che non però lo rispetterebbe quando anche ella non vi stesse rinchiusa: « se amore non mi mettesse a tal punto, egli dice, lo farei soltanto per commettere tanti delitti insieme ». È opinione di Eusebio che a chi è ingiustamente spogliato de' suoi beni, altro modo di vivere non resti fuori di quello di farsi brigante. Ed egli non sceglie le sue vittime: chiunque gli giunge alle mani è derubato ed ucciso; e un grande compenso al mal capitato è una croce di legno eretta sopra la sua fossa! Quali sono invece le vittime di Carlo Moor? « Ricchi conti che hanno coll'aiuto delle astuzie degli avvocati ammassato milioni; ministri che sono saliti sulla rovina di uomini onorevoli e vendono le cariche al maggior offerente; parroci che sul pergamo piangono perchè la inquisizione va decadendo ». E veduto fallito il suo disegno di riformare la società, sfuggitogli di mano il reale fautore delle patite ingiustizie, il fratello, Carlo si dispera, e confessa il proprio errore e invita gli altri a fuggirlo: « O me demente, esclama egli, di voler abbellire il mondo col delitto e mantenere le leggi colla distruzione della legge ».[14]

Nè vorrei che alcuno obbiettasse che gli esempi di Carlo di Moor e dell'Innominato sono troppo moderni perchè possiamo pretendere qualcosa di simile dal poeta spagnuolo. Ben più antica di lui è la storia di Roberto il Diavolo, il quale dopo una vita scapestrata di ladro, di assassino, di spogliatore di chiese; dopo aver compiuto nefandezze inaudite, ad un tratto, alla vista della madre implorante pietà, rientra in sè stesso, ripensa alla vita trascorsa, inorridisce delle proprie colpe, si confessa al pontefice e a un eremita, fa aspra penitenza, salva dai nemici la patria, si redime e purifica dalle sue scelleratezze, e allora soltanto si giudica non indegno di pace e di premio. Ma questa storia, che è

meglio dell'altra cristiana e cattolica, non poteva piacere al cattolicissimo nostro poeta per motivi che a poco a poco scaturiranno da questo mio lavoro. Nel dramma calderoniano rivive il ricordo, o tutto il carattere di una forma particolare del dramma religioso del medio evo, del così detto « miracolo ». Chi conosce ad esempio i *Miracles de Nôtre-Dame* comprenderà di leggieri come il poeta spagnuolo ne rispecchi lo spirito e le tendenze. Anche in essi la catastrofe è improvvisa e inaspettatamente felice, grazie all'intervento diretto del soprannaturale, o più propriamente della Vergine. Bene osserva il Petit de Julleville che « gli attributi della Vergine: « rifugio dei peccatori, ausiliatrice degl'infelici », furono dai poeti intesi in un senso così assoluto che la Madonna era a poco a poco divenuta nel teatro religioso in cui aveva parte, quasi un ostacolo alla giustizia di Dio, piuttostochè l'ancella della sua misericordia. Il peccatore più indurito, il delinquente più abbominevole, giunto al momento solenne in cui la morte stava per rendere irreparabile la sua rovina, poteva salvarsi purchè invocasse, *anche macchinalmente,* il nome di Maria. Perciò a siffatto culto si mescolava una certa grossolanità, che abbassava la dignità della Madonna, facendola intervenire in certe avventure poco celesti, anzi troppo terrestri, e attribuendole una troppo facile condiscendenza per il malfattore che la invocava. E non di rado vediamo questa indulgenza verso il colpevole riuscire di danno o di rovina all'innocente; e d'altra parte il pentimento di quello è sovente troppo rapido perchè possiamo credere alla sua sincerità, o troppo improvviso il perdono perchè possiamo considerarlo come meritato ».[15]

Ma il poeta spagnuolo è andato anche più oltre dei poeti o verseggiatori del medio evo. Almeno Eusebio professa, sia pure a parole, devozione alla croce; almeno

mostra desiderio, se non di pentirsi, di confessarsi, e perciò può provocare il miracolo, se non meritarlo. Ma Giulia viene prodigiosamente salvata dall'ira paterna perchè balbetta una scusa e porta dalla nascita disegnata sul petto una croce. Eppure essa, senza una ragione al mondo, solo perchè, volendo rimontare la scala donde è scesa dal convento, s'avvede che questa è stata tolta, delibera, anzichè di battere alla porta e di invocare perdono, di vestire l'abito del masnadiero e di compiere misfatti d'ogni maniera. Essa che già aveva respinto l'uccisore del fratello, e vigorosamente resistito al seduttore, muta all'improvviso di animo e diviene un personaggio non solo inestetico ma mostruoso. « I miei fatti di donna disperata, esclama essa, raccapricceranno il cielo, spaventeranno il mondo, meraviglia saranno dei secoli, orrore del peccato stesso, e recheranno terrore all'inferno ». Nè queste sono soltanto iperboliche frasi. Essa mantiene la promessa a puntino. Ad un pastore il quale una volta cortesemente l'avverte del cammino errato, essa dà per compenso la morte; uccide un viaggiatore che gentilmente l'ha accolta sul proprio cavallo; toglie la vita a due poveri sposi perchè l'hanno cordialmente ospitata nella loro capanna; scanna un cacciatore dormente per vestirne gli abiti, e alla fine si unisce alla banda di Eusebio e diviene il terrore delle campagne. E ben si comprende: « i peccati commessi, essa dice una volta, non solo mi diedero gusto, ma me lo recano ancora quando li ripeto ». Eppure essa è fatta segno della benevolenza celeste perchè, dinanzi ai prodigi della morte del fratello esclama: « Domando umile perdono al mondo del cattivo esempio che ho dato, e a Dio della cattiva vita ». La prima risoluzione improvvisa di Giulia si può tuttavia paragonare a quella di Eusebio; ambedue diventano malfattori ad un tratto.

Manca nei due personaggi ogni svolgimento psichico; i loro atti sono provocati da subitanee risoluzioni non maturate nel profondo dell'anima. Ben si comprende che il poeta vuol produrre impressione su di un pubblico non avvezzo all'analisi psicologica, allo svolgimento logico delle azioni. Ed è questo uno dei difetti capitali del teatro calderoniano.

E ad esso possiamo subito aggiungerne un altro. Troppo numerosi e troppo manifesti sono gli espedienti scenici ai quali il poeta ricorse per intessere l'azione del suo dramma. Eusebio è fratello di Lisardo, ma non lo riconosce perchè nè parla in lui la voce del sangue (la quale si fa invece sentire quando il bandito si batte col padre), nè porta Lisardo segnata la croce sul petto. Eusebio che uccide il rivale secondo le leggi dell'onore è tuttavia bandito, contro ogni ragione e ogni consuetudine. Egli allo scorgere la croce sul seno di Giulia non deve riconoscerla come sorella, nè tale sospettarla, perchè in tal caso l'agnizione porterebbe al perdono generale e alla fine del dramma. Prete Alberto si può dire il «Deux-ex-machina» del dramma; poichè non v'è dubbio che egli giunge troppo a proposito nel momento della catastrofe.

In lode della «Devozione della Croce» direi che meritano di esser posti in rilievo alcuni pregi che specialmente consistono nell'impronta di gagliardia e nell'impeto giovanile che traspira quasi da ogni scena, nel procedere vigoroso e spigliato dell'azione, nel succedersi e nell'avvicendarsi concitato degli avvenimenti, nella dizione poeticamente appassionata ed energica.

La *Devoción de la Cruz* è opera della gioventù di Calderon; allo stesso tempo all'incirca il poeta compose un altro dramma, *Il Purgatorio de San Patricio*. Re d'Irlanda è Egerio, uomo selvaggio e di costumi ferini,

che veste di pelli e non adora nessun Dio. Alle prime parole dà a conoscere il suo carattere violento e brutale. È furibondo perchè ha sognato di vedere dalla bocca di un suo schiavo uscire una fiamma che ardendo quetamente finì coll'incenerire le sue figlie Polonia e Lesbia. Ad un tratto si ode una tromba, la quale annunzia che si avvicina al porto una nave. Ma una furiosa tempesta sconvolge subitamente il mare, e la sfascia e la sommerge. Ma dalle onde escono salvi due naufraghi, che insieme abbracciati prendono terra. Lì interroga il re dell'essere loro. Risponde uno di chiamarsi Patrizio, di essere nativo d'Irlanda e figlio di un popolo donde uscirono molti che diedero la vita per la religione cristiana. E anch'egli è cristiano ed ebbe più volte sin da fanciullo segni non dubbii della particolare benevolenza del Cielo. Ma trovandosi un giorno sulla riva del mare fu da un corsaro di nome Filipo de Roqui fatto prigione e imbarcato. Stava appunto per prendere terra quando la tempesta sommerse la nave, sì che a fatica potè salvarsi e trar seco anche un altro naufrago, il compagno ch'ei non conosce, ma al quale si sente legato da un senso arcano di affezione. Alla sua volta narra anche il secondo naufrago la propria storia. Si chiama Ludovico Enio, è cristiano egli pure, ma in ciò solo rassomiglia a Patrizio. Nel resto dissomiglia quanto un uomo malvagio da un buono. Orribili furono le opere sue: furti, ratti, sacrilegi, tradimenti, assassinii. Nacque in una delle molte isole dell'Irlanda sotto i peggiori influssi di tutti i pianeti. Rimasto orfano a dieci anni in Ispagna, divenne presto vittima delle donne e del giuoco. Per violare una nobile donzella ne uccise il vecchio genitore; per violentare una sposa ne scannò il marito ed il padre. Passato in Francia, prese parte alle guerre che questo paese allora combatteva contro l'Inghilterra e si con-

tenne da prode, ma poco dopo uccise un capitano e un birro, rapì da un convento una sua parente e con essa convisse alcun tempo, finchè per disfarsene la offerse per danaro a un amico. Venne finalmente fatto prigione dal corsaro Filippo e gettato dalle onde del mare su quella spiaggia insieme con Patrizio. Sente Egerio maggior propensione per costui che non pel compagno, nel quale ha subdorato lo schiavo perturbatore del regno, apparsogli in sogno; egli perciò getta costui al suolo, lo calpesta, lo condanna alla custodia degli armenti; e a Ludovico offre invece la sua protezione e la sua amicizia. Patrizio non si duole per ciò, ma egli e il compagno fermano il patto di aversi ancora a rivedere, o vivi o morti. Egli è condotto in campagna pel suo umile ufficio, ma mentre sta una volta pregando, vede scendere dal cielo una nuvola splendente di luce, e in essa nuvola un angelo, il quale gli consegna una scrittura che è inviata da Dio. Sono popoli ancora infedeli che invocano l'aiuto del santo. L'angelo gli mostra uno specchio, e in esso Patrizio vede la gente d'Irlanda che attende dalla sua bocca la verace dottrina: Iddio lo elegge apostolo di questa regione; egli dovrà poi percorrere la Francia e la Germania; quindi recarsi a Roma a ricevervi da papa Celestino la bolla di autorizzazione all'impresa; e visitare da ultimo Martino vescovo di Tours. Dati questi ordini, l'angelo abbraccia Patrizio e lo trasporta seco volando.

Nella seconda giornata apprendiamo che il corsaro Filippo è amante di Polonia, e che, scampato esso pure al naufragio, è ritornato alla corte di Egerio. Quivi ha la poco piacevole sorpresa di avvedersi che la fanciulla, durante l'assenza di lui, ha riposto il suo amore in in Lodovico Enio. I due rivali vengono alle armi, ma sorpresi dal re sono separati. Lodovico è preso e tenuto

prigione. Però a lui pensa Polonia, la quale corrompe i carcerieri e fugge con lui. Ma è male ricompensata, perchè l'amante stanco di lei la uccide e fugge in lontano paese. Il cadavere della donna infelice è rinvenuto da' suoi, e, alla presenza di Egerio, ridonato alla vita da Patrizio: Polonia si alza, ed esterrefatta per la colpa commessa fugge ripetendo il grido del santo: « Viva Cristo; penitenza! penitenza! », e si nasconde fra i monti. Frattanto Egerio apre con l'apostolo una discussione filosofica intorno ai destini dell'anima umana, e all'esistenza del Purgatorio. Di tale esistenza non vuole però persuadersi in nessun modo, e perciò ne chiede a Patrizio una prova manifesta e irrefutabile: a ciò gli concede un'ora di tempo. Il santo allora si rivolge a Dio perchè voglia soccorrerlo in tanto frangente. Tosto appaiono un angelo buono e un angelo malvagio che fra loro contendono; il primo consiglia a Patrizio a ricercare in quelle isole una caverna che sarà adito al purgatorio per chiunque v'entrerà pentito e confesso. Egerio colla sua corte è condotto dal santo per luoghi inospitali ed impervii; quivi riveggono Polonia che fa loro una descrizione spaventevole della caverna di cui essi vanno in traccia, e alla fine giungono dove essa si sprofonda nel suolo. Patrizio avverte il re, come chiunque v'entri perisce se non è mondo da ogni peccato; ma Egerio non gli presta fede e, non osandolo nessuno de' suoi, si addentra in essa; ma tosto si sprofonda nel suolo tra fiamme che ad un tratto escono dalla voragine. È questo il Purgatorio di San Patrizio.

Nella terza giornata, Lodovico dopo aver percorsa l'Italia, la Spagna, la Francia, la Scozia e l'Inghilterra è di ritorno in Irlanda. Frattanto, morto Egerio e scomparsa Polonia, Lesbia ha ereditato il trono, e i sudditi sono stati quasi tutti convertiti al cristianesimo da Pa-

trizio, che è morto. Si meraviglia Lodovico ch'egli non abbia mantenuto la promessa di recarsi a rivederlo, e ancor più di un'apparizione notturna che per due volte gli impedisce di vendicarsi dell'offensore Filippo. Mentre per due notti egli postosi in agguato presso la casa del rivale stava per ucciderlo, un uomo dal volto mascherato gli chiuse la via. Ritenta la prova la terza notte, ma l'apparizione ritorna e lo chiama per nome. Lodovico interroga l'ombra e questa lo invita a seguirlo. Sguaina egli la spada, ma colpisce a vuoto. Tuttavia la insegue, finchè l'ombra lascia cadere il manto e si mostra sotto figura di nudo scheletro che gli grida: « Riconoscimi; io sono Lodovico Enio ». Questa apparizione produce nell'animo del cavaliere una rivoluzione completa. Riacquistati i sensi perduti ei sente per la prima volta la gravità delle colpe commesse, e riposta ogni fiducia in Dio invoca un castigo. Una voce misteriosa allora gli grida: « Il Purgatorio ». Delibera tosto Lodovico di visitare la caverna di San Patrizio; quivi, egli rivedrà il santo e la promessa sarà mantenuta. Postosi in cammino, s'avviene in Polonia che lo riconosce, gli insegna la via alla spelonca, e lo ammaestra sul modo ch'ei deve seguire. Confessatosi al vescovo d'Ibernia, Lodovico s'imbarca per l'isola in cui la caverna si apre; arriva a un monte sul quale sorge un convento di monaci regolari a cui spetta il cómpito di preparare gli ardimentosi che si cimentano alla discesa; compie i riti, e quando la bocca dell' orribile fossa gli è aperta, egli v'entra e le porte gli son chiuse alle spalle. Dopo ventiquattro ore esse sono riaperte; Lodovico ne esce come trasognato, e descrive ai monaci, a Polonia, a Lesbia e a Filippo le pene terribili ch'egli ha nel baratro veduto e sofferto.

Il contenuto di questo dramma, a differenza di quello

del precedente, non è interamente leggendario. Esso ha un fondamento storico, sia perchè storico è il personaggio di S. Patrizio, sia perchè tutto il racconto è come tale narrato da innumerevoli agiografi. Io non mi posso qui indugiare intorno alle origini e allo sviluppo degli elementi storici e leggendari che la narrazione contiene.[16] Mi limiterò ad accennare che San Patrizio nacque verso il 371 in un villaggio scozzese; che giovanetto fu fatto prigione dagli Irlandesi sbarcati in Iscozia e condotto al loro paese, dove fu posto a guardia del gregge; che riuscì a fuggire, e che recatosi a Roma ricevette da papa Celestino I la missione di catechizzare l'Irlanda. Compiè molti miracoli, fondò chiese, radunò sinodi e morì secondo alcuni vecchissimo, verso la fine del secolo quinto. A lui si attribuiscono parecchie scritture, delle quali alcune sono considerate autentiche, altre apocrife. Anche il protagonista del dramma, Lodovico Enio, vorrebbe essere storico. Il suo nome però s'incontra scritto nei modi più svariati: Owain, Owein, Owen, Oven, Ouen, Ewew, Oengus, Enius. Egli sarebbe vissuto sotto re Stefano (1135-1154), e avrebbe visitato il pozzo verso il 1147 o il 1148. Il racconto delle sue avventure, tramandate oralmente, sarebbe stato raccolto da Enrico di Saltrey in una narrazione scritta verso il 1190 e a noi pervenuta. È questa la più antica descrizione del Purgatorio di S. Patrizio.[17] Calderon alla fine del dramma enumera molti scrittori che prima di lui celebrarono le imprese del cavaliere e i prodigi della caverna, ma tace dell'opera alla quale egli in principal modo, se non esclusivamente, attinse l'argomento del suo dramma; intendo alludere alla *Vida y Purgatorio del glorioso S. Patricio, arzobispo y primado de Hibernia, escrita por el doctor* Juan Perez de Montalvan, che vide la prima volta la luce nel 1627,

mentre il dramma calderoniano fu pubblicato nel 1635. Fra i due testi esistono concordanze numerose anche in particolari minuti. Tuttavia poteva il nostro poeta ricordarsi altresì di una commedia di un suo celebre predecessore: *El mayor Prodigio* o *El Purgatorio en la vida* di Lope de Vega. Non è però da tacere che fra i due drammi esistono differenze notevoli, oltre che nello svolgimento, anche nel concetto fondamentale o nello scopo che vollero i due poeti raggiungere. Si propone Lope di rappresentare quasi tutta la vita peccaminosa che Lodovico, libertino, giuocatore e spadaccino, conduce a Valenza, dove convive con una cugina ch'egli ha rapita da un convento. Mentre una notte sta per compiere, quale sicario, un assassinio, una carta scende dall'alto; e in essa egli vede dipinta l'immagine della morte colle parole: « Io sono Lodovico Enio ». Ma non perciò si ravvede; prima è necessario un altro prodigio. Nella sua irrequieta peregrinazione pel mondo, mentre va in traccia della cugina che è fuggita con un amante, il demonio tenta sedurlo con un fantasma di lei, ma il fantasma al tatto di lui svanisce in fumo. Allora comprende Lodovico la vanità di ogni umana cosa; vorrebbe uccidersi, ma pensa che « Dio non chiude le orecchie al pentimento », e, per consiglio di un eremita, si reca alla caverna di S. Patrizio. Tutta la terza giornata della commedia è spesa nella rappresentazione del viaggio oltramondano del peccatore pentito. Diverso appare invece lo scopo di Calderón. Egli volle attirare specialmente l'attenzione dello spettatore sul personaggio e l'opera di San Patrizio: chi ben guardi, tutto quello che accade riesce a una glorificazione di lui, perciò il viaggio ultramondano di Enio è non rappresentato, ma solamente narrato. Inoltre è questo uno di quei drammi che mirano a glorificare la conversione al cristianesimo

di un paese idolatra; argomento codesto molto caro al nostro poeta, sebbene ei non abbia su di esso saputo costruire le sue opere più vitali. Di Lodovico noi non dobbiamo conoscere se non quello ch'egli compie dopo aver stretto amicizia col santo, benchè questi abbia vissuto, secondo la tradizione, parecchi secoli prima di lui. Ma è questa amicizia che, come talismano, nascostamente preserva il colpevole e lo guida al pentimento. Ha inteso altresì Calderón di porre in evidenza la sorte diversa che attende Egerio, sprezzante della divinità, e Lodovico, il quale sin dapprincipio si protesta, sebbene a modo suo, credente.

Anche in questo dramma, come nel precedente, convien riconoscere che si agita e ferve nei personaggi una vigoria primitiva e selvaggia, e non solo in Egerio, chè come barbaro e capace di atti bestiali volle il poeta dipingerlo. Lodovico ricorda Eusebio, come Polonia fa pensare a Giulia. Anche Lodovico è un malfattore e un assassino, ma più colpevole di Eusebio o più sventurato, perchè ei non fu mai gentiluomo, ma trascinò sempre la vita, sin dalla prima età, di delitto in delitto. Diviene Eusebio un malfattore solo dopo la ingiustizia alla quale è fatto segno: la società lo perseguita ed egli si vendica su' suoi cittadini; Lodovico per uno schiaffo ricevuto da un rivale in amore giura di divenire lo spavento del mondo. « Da oggi, esclama egli, incomincio la mia vendetta; io voglio ora vivere solo per tentar le imprese più abbominevoli, non per altra ragione ». Se Polonia lo ama al punto di aprirgli il carcere per fuggire con lui, egli quasi si gloria di non sentire per essa se non un appetito sensuale, e delibera che, appena questo sarà soddisfatto, procurerà di disfarsi di lei: « Che importa a me, che non conosco leggi, un assassinio di più o di meno? » E quando sta per ucciderla ed essa

lo prega di aver pietà se non come amante, almeno «come cristiano», egli non si commuove: uccidendo lei si vendicherà di Filippo che lo insultò e di Egerio che lo fe' imprigionare! Essa è la causa prima della sua onta, e dev'essere la prima vittima della sua vendetta. Tuttavia Lodovico si mostra molto migliore di Eusebio quando si ravvede e si pente. Un prodigio gli ha rischiarato d'improvviso bagliore il cammino della trascorsa sua vita delittuosa, e la vanità di ogni cosa umana. Fra gli spettri della morte egli ha veduto sè stesso; e allora sorpreso da non mai provato spavento esclama: «Cieli clementi! Celatemi a me stesso, seppellitemi nelle profondità più inaccessibili, fate che non vegga più me, poichè non mi riconosco. Ma sì, aihmè, io mi riconosco! Non sono io quel mostro di ribellione, il cui orgoglio insensato osò sfidare lo stesso Iddio? Non ho io commesso tanti delitti, che per punirli troppo poca cosa sarebbero tutti i rigori celesti, i tormenti più crudeli dell'inferno subìti per tutta l'eternità? Sì, ma io devo anche riconoscere che questi delitti ho commesso contro un Dio sì pieno di bontà e di misericordia che potrei ottenerne il perdono se li piango come contrito. Io mi pento, o Signore! La prova che da questo giorno incomincio a diventare un altro uomo, la prova che io nasco a nuova vita è questa: «io mi metto nelle vostre mani». E poichè «pubbliche furono le mie colpe, pubblica dev'essere la penitenza. Io andrò come pazzo pubblicando i miei delitti ad alta voce. Uomini, bestie, montagne, sfere celesti, dure rocce, teneri fiori, olmi caduchi, io sono Lodovico Enio. Tremate tutti al mio nome. Io che fui un mostro di orgoglio, ecco che son divenuto un prodigio di umiltà! Io nutro la speranza e la fede che più felice mi vedrete se Patrizio, in nome del Signore, mi verrà in soccorso nel Purgatorio».

Polonia mi sembra alla sua volta rappresentare la donna che nata nei fasti della reggia, erede dell'alterigia e della superba miscredenza del padre, non alberga i sensi di pietà e di rettitudine proprii degli animi religiosi. Perciò non la virtù o la santità di Patrizio la commuove, ma piuttosto l'audacia e il valore forsennato di Enio. Essa vive ancora sotto all'impero dell'istinto e della passione improvvisa. Ignara de' suoi doveri di amante, ella dimentica la promessa fatta a Filippo; immemore de' suoi doveri di figlia e di infanta, ella tradisce il padre e il regno, e fugge col prigioniero. Anche per lei non può esservi salute se non nel miracolo e in una conversione improvvisa; il nome di Dio ch'essa pronuncia in punto di morte la salva, e, risuscitata, incomincia una nuova vita. Non più i fasti della corte, ma la solitudine dei monti; non più i rumori del mondo, ma i silenzi delle selve; quivi essa meglio potrà venerare Dio, e a lui interamente votarsi. La voce sua che di quando in quando suonerà misteriosa e solenne al suo popolo, sarà la voce stessa della natura che si sprigiona dal seno delle cose, e si fa arcanamente intendere all'uomo per poco ch'ei voglia ascoltarla, o come rivelazione, o come monito, o come inno che dall'universo si eleva all'Eterno. « In queste solitudini, esclama essa, io vorrei avere, o mio Dio, non una sola volontà ma mille per abbandonarle spontaneamente a voi; e vorrei, tanto è liberale il mio amore, darvi in ogni volontà un'anima. Vorrei aver rinunziato non a un umile e povero regno, ma a tutto l'impero che il sole, incoronato di raggi, richiara e percorre compiendo la sua circolare rivoluzione. La mia umile capannuccia, aborto di questa roccia, non è forse, sebbene sì piccola e sì modesta, un'ottava meraviglia del mondo, il cui piccolo spazio sopravanza la maestà di

un palazzo? Quando al levar del sole, l'aurora lascia cadere piangendo tra le braccia dell'alba le sue dolci perle di rugiada, e il sole facendo impallidire le stelle, appare in tutta la magnificenza del suo orgoglioso splendore, quando al cader della notte, esso bagna il suo carro luminoso nelle onde d'Irlanda, la mia voce, o Signore, è lieta di celebrare mattina e sera le vostre lodi; e questi spettacoli hanno a' miei occhi pregio maggiore di quello di codeste maestà circondate da un popolo di servi, senza tregua pasciute da un folle orgoglio; poichè la vita, come non fremerne? altro non è che un'ombra effimera e fuggitiva ». Polonia rappresenta in anticipazione l'opera di Patrizio su Enio. Un prodigio converte ambedue i colpevoli; all'una la morte si fa realmente sentire, all'altro si mostra come fantasma; l'una vede durante l'azione del dramma le pene dell'oltretomba, l'altro le vedrà alla fine; ambedue sentono dopo il prodigio celeste tutto il peso delle loro colpe e ne inorridiscono al modo medesimo, e le parole di Polonia appena ritornata alla vita ricordano quelle di Enio dopo l'apparizione dello spaventevole fantasma notturno.

Però il nostro dramma, considerato nella sua struttura, è di gran lunga inferiore al precedente; in esso l'azione procede quanto mai slegata e sconnessa, a guisa di una prolissa narrazione dialogata; le scene non vi succedono quasi mai con una sufficiente ragione, e contengono parlate lunghissime, che rallentano e raffreddano lo svolgersi degli avvenimenti. Inoltre il dramma manca, se si toglie qualche scena, di ogni grandiosità, e non di rado cade per certe esagerazioni nel grottesco. Esso si fonda in gran parte sullo spettacoloso o sovra i consueti espedienti scenici tanto cari al teatro spagnuolo e al nostro poeta. Anzi si può dire che in questo dramma, che appartiene esso pure alla gioventù dell'autore,

questi abbia riuniti tutti quegli espedienti che, o già trovammo nella Devozione alla Croce, o che egli più comodamente userà e svolgerà nei posteriori suoi drammi religiosi. Perciò anche qui i prodigi della croce: Patrizio enumera ad Egerio i miracoli da lui compiuti facendone su malati il segno augusto. Anche qui un duello pel sentimento dell'onore: dice Lodovico che, offeso, vuol funestare il mondo co' suoi delitti: « anche l'onore ha i suoi martiri, e Dio dà loro posto nel cielo ». Qui pure il ratto di una monaca, e un personaggio risorto, ed uno che si alza a volo per volere divino; e anche qui il protagonista che, senza alcun merito suo, è protetto, se non da un simbolo della fede, da un santo che fra molti naufraghi salva il più malvagio e perciò il meno meritevole; mentre il salvato si adopera a mostrarsi della protezione di cui gode sempre più indegno. Ma il santo giunge in buon punto per salvarlo, come prete Alberto era a tempo debito capitato sulla fossa di Eusebio. E così nei drammi che dovrò esaminare rivedremo l'apparizione dell' essere buono e del demone che si contendono la supremazia sull'animo e il pensiero di un personaggio; e l'apparizione dello scheletro che induce a penitenza un peccatore, e discussioni teologiche fra un cristiano e un idolatra. Anzi, tali discussioni acquistano importanza sempre maggiore, perchè molti drammi religiosi del nostro poeta si basano appunto sul contrasto fra due personaggi, che si potrebbero dire gli antagonisti del dramma: un credente e un miscredente; quegli è dapprima vilipeso e conculcato, ma alla fine la sua fede trionfa, e converte un intero paese.

La *Devocion de la Cruz* ed *El Purgatorio de San Patricio* appartengono come già abbiamo accennato, alla serie numerosa dei drammi spagnuoli, nei quali un malfattore che conservi intatta la sua fede, intesa questa

anche nel modo più grossolano, riesce, dopo scelleraggini di ogni maniera, a conseguire la salute dell'anima. Non hanno compreso questi autori, e Calderon forse meno di alcuni altri, che un uomo malvagio, un malfattore non può come protagonista o come personaggio di un dramma, rendersi tollerabile se non a certe condizioni. Deve il personaggio di un dramma riuscire non solo importante ma anche simpatico o non ripugnante. La grandezza, la potenza, la forza non bastano; essi devono evitar di destare l'antipatia o il disgusto degli uditori. Deve il poeta saper nobilitare e abbellire il terribile, l'orribile, la malvagità di un carattere con qualche dote che desti la meraviglia, quantunque restia, dell'uditore. E può l'uomo malvagio divenire oggetto di piacere o interessare solo quando esso, davanti a una finalità morale, soccomba e riceva onta e castigo e non premio e gloria. Intese il segreto e risolse il problema lo Shakespeare nella sua rappresentazione di Riccardo III e di Jago, i quali nel proprio sentimento di spiriti superiori agli altri sanno dominare gli eventi e il mondo che li circonda con una forza o un'abilità quasi sovrumana, con una energia e una volontà che è fonte di sempre nuovi espedienti, con una pertinacia inflessibile nel conseguimento di uno scopo verso cui continuamente convergono tutte le forze proprie e le altrui. Ma pur troppo il genio del tragico inglese non aleggiava nelle menti dei contemporanei drammaturghi spagnuoli!

❦

Visse, narra un agiografo, nella città di Antiochia una vergine di nome Giustina, figlia di Cledonio e di

Edesio, la quale avendo un giorno da una sua finestra udito il diacono Prelio rivelare alle turbe i prodigi che prepararono la religione di Cristo, e i miracoli di lui, e la sua morte e resurrezione, e il premio eterno dei giusti, deliberò di presentarsi all'ardente predicatore. Si mostrò contrario al suo disegno la madre, che era ferma nella sua fede idolatra, ma la notte appresso una schiera di angeli apparve in sogno a lei e al marito, e tra fiaccole ardenti Cristo sfolgorante, che disse loro: « Venite a me, ed io vi farò dono del regno de' cieli ». Al mattino seguente i due genitori colla figlia si recarono a Prelio e poscia al vescovo Optato, il quale li benedisse e impartì loro il suggello di Cristo, il battesimo. Incominciò allora Giustina a frequentare assiduamente il tempio cristiano, quando un ricco uomo di nome Aglaida, nobile di nascita, ma di costumi corrotti e miseramente irretito nell'idolatria, si accese di amore per lei, e più volte la fece da più persone domandare in isposa. Ma essa sempre e tutti rimandava colle parole: « Io sono sposa di Cristo ». Allora l'innamorato giovane deliberò di rapirla, ma ne derivò grave tumulto e contesa tra i compagni di lui e i difensori di lei accorsi alle sue grida. Aveva il giovane afferrato la vergine e stava per portarsela seco, quando essa si risovvenne del suo dio, fece il segno della croce, si divincolò con uno sforzo supremo dalle braccia dell'aggressore, lo abbattè a terra, lo percosse, ed entrò tranquillamente nel tempio.

Non depose per questo Aglaida il suo disegno, e recatosi da un celebre mago di nome Cipriano lo indusse, mediante danaro, ad assumersi l'impresa di dargli nelle braccia Giustina. Il mago evocò uno dopo l'altro due demonii, i quali si accinsero all'opera di sedurre la fanciulla; ma questa con la preghiera a Dio, e con

il segno della croce li fugò ambedue. Allora Cipriano chiamò con un terribile scongiuro il padre di tutti i demoni. Questi lo fece certo della vittoria sulla fanciulla; ma esso pure dovette dinanzi a lei tremare e darsi per vinto. Allora lo incalzò colle sue domande il mago e lo costrinse a confessare che il segno della croce è più valido di ogni potenza infernale. Voleva il demonio fare ugualmente valere i suoi diritti, che erano antichi, su lui, ma Cipriano seppe riscattarsi a libertà, poichè giurò di convertirsi alla nuova fede, e coll'invocazione di Cristo e col segno della croce costrinse il nemico alla fuga. Rimasto solo, egli radunò tutti i suoi libri di magia, li fece portar seco nel tempio cristiano e quivi si gettò ai piedi del vescovo Antimo, che, riconosciuto il suo deliberato proposito di convertirsi alla nuova fede, arse i libri sacrileghi e gli impartì la sua benedizione. Dopo che la sua fede fu per alcuni giorni messa a nuove prove, ottenne Cipriano il battesimo, e in breve tempo giunse alle più alte cariche ecclesiastiche. Allora si ricordò di Giustina e la nominò diaconessa in un convento di monache.

Il documento che ci ha tramandato questa « conversione di Cipriano e di santa Giustina », non deve andare scompagnato da due altri che arricchiscono e completano la leggenda. È uno di questi la « confessione o penitenza di san Cipriano », scrittura notevolissima sotto parecchi rispetti e che meriterebbe di essere convenientemente studiata dagli psicologi. È questa confessione il grido angoscioso di un'anima che dispera della salute divina, che da tutti implora una parola di perdono, a tutti chiede un raggio di speranza, e vorrebbe nel proprio annientamento spegnere ogni rimorso. Cipriano stesso narra la sua vita, enumera i suoi delitti, fa la storia dei suoi dolori che sono infi-

niti come le sue colpe. Dalla più tenera età egli fu votato ad Apollo e ancor fanciullo iniziato nelle orgie e nei misteri pagani. A dieci anni fu dai genitori inviato ad Atene ove sacrificò e servì a Demetra, a Persefone e a Pallade. Salì sull'Olimpio, la dimora degli Dei, ove imparò a conoscere erbe e alberi meravigliosi dotati di magiche virtù, e spiriti e dei e demoni d'ogni maniera, che da quella vetta erano inviati in tutte le parti del mondo. A quindici anni fu ammaestrato nelle scienze naturali e conobbe le forze intime e le segrete virtù che agiscono in tutte le cose. Recatosi in Argo, vi apprese le leggi dell'unione dell'aria coll'etere, della terra coll'acqua, e dell'acqua coll'aria. L'arte della divinazione imparò dai Frigi, e da essi anche il linguaggio di ogni cosa animata e inanimata, e il significato riposto sia d'ogni rumore più piccolo, o d'ogni voce che sale misteriosamente dai sepolcri. Nulla gli sembrava ignorare di ciò che esiste sulla terra, nelle acque o nell'aria. Tuttavia a vent'anni si recò a Menfi, in Egitto, e quivi tutta gli fu manifesta la potenza dei demoni, le loro schiere, i loro uffici e le loro opere, contrarie alle opere e ai disegni di Dio. Quivi vide le anime dei giganti che sostengono la terra, e l'alleanza dei serpenti e dei demoni a danno degli uomini; e le immagini della menzogna, della lussuria, dell'odio e di ogni prava passione, che sono tante quanti i giorni dell'anno. A trent'anni passò dall'Egitto in Caldea per apprendervi i movimenti dell'etere, e il numero e i cori e le dimore delle stelle e i loro commerci e le loro alleanze. Quivi ei vide il re dei demoni assiso maestosamente sul suo trono; a lui egli rese omaggio, e da lui fu premiato coi più alti onori, ed ebbe promesse di gloria dopo la morte. Egli era fermamente persuaso che nessuna divinità superasse in potenza i demonii.

Ma la vergine Giustina doveva toglierlo da sì funesto errore. Dapprima ei cominciò a dubitare che il re delle tenebre avesse mentito, e fosse impotente dinanzi al nome e all'opera del vero dio. E perciò, costretto a lottare per liberarsi dagli artigli formidabili del capo dei demoni, se ne sciolse invocando il nome di Cristo. Ma il nemico lanciò contro di lui la più terribile delle imprecazioni: « Tu hai perduto il mio favore, e nessuno verrà più in tuo soccorso ». Qui incomincia la disperazione di Cipriano. Orribili furono i suoi peccati ed egli crede che nessuno vorrà perdonarglieli. Egli ha strozzato nella culla teneri bimbi, sacrificate agli dei infernali madri pregnanti, trasmutate in belve nobili matrone, decapitato in onore di Ecate gli ospiti suoi, sparso sugli altari di Pallade il sangue delle vergini. Molte ne ha sedotte, molte chiese ha derubate e tratti in povertà molti ricchi. Ha seminato discordie fra amici, arsi quanti libri sacri gli fu dato trovare, predicato il disprezzo d'ogni cosa divina, educati numerosi discepoli al male. Fu gran sacerdote dei demoni; innalzò loro ecatombi, propinò senza misura veleni, sommerse navi, allagò campagne, abbattè edifici, provocò adulterii, ribellioni, tradimenti e omicidi. E dalla terra estese l'opera sua malefica al regno degli spiriti. Fra essi seminò gelosie, molti ne aizzò contro le divinità del cielo; a Cristo lanciò la sua sfida e il suo disprezzo; diede vita apparente agli estinti; seminò il disordine e la ribellione sulla terra, nell'inferno, in tutte le regioni dell'aria. Come potrà egli sperare il perdono? Come pazzo per la disperazione dilacera le sue vesti, si strappa i capelli, si dilania le carni, cade vinto al suolo, empie l'aria di gemiti, e suscita coll'angoscia del suo pianto, il pianto di mille uditori. Ma un suo amico, il buon Eusebio, gli rivolge parole di

conforto: « Non disperare, Cipriano; tutte queste male azioni tu compiesti quando disconoscevi il vero dio. Molti io conosco che non colle loro opere, ma colla buona intenzione si avvicinarono a Cristo e furono da lui ricevuti; anch'essi erano maghi e furono accettati. Questa tua disperazione è opera del demonio; se tu segui la via del cielo e fai penitenza, potrai condurre al bene più anime di quelle che hai tratto in rovina ». E Cipriano sperò e fu accolto fra il novero dei credenti. Ne ebbe la nuova Giustina, la quale ne godette; ne ebbe notizia Aglaida che rinnegò il demonio; e così molti altri per l'opera di Cipriano furono convertiti alla fede.

Un terzo documento narra « il martirio del vescovo Cipriano e di santa Giustina ». Le conversioni operate dal santo e le sue predicazioni destarono l'ira del legato imperiale Eutolmio, che lo fece imprigionare e trarre in catene insieme con Giustina a Damasco. Quivi, tentato invano di indurlo ad abbandonare la nuova fede, gli decretò il martirio. Orribili furono i supplizii a cui egli sottopose i due cristiani, ma nè il fuoco, nè la pece ardente, nè i più aspri tormenti poterono offenderli, fino a che, informatone l'imperatore Claudio e avutone l'ordine, i due santi furono decapitati. I corpi loro furono dagli amici celatamente portati a Roma a una certa matrona Rufina di stirpe imperiale, la quale li fece seppellire nel « foro di Claudio ».

Queste narrazioni di cui ho dato un brevissimo sunto, si leggono in tre testi greci, dei quali il primo vide la prima volta la luce or sono pochi anni, il secondo, la penitenza o la confessione di Cipriano, fu stampato con una traduzione latina in appendice alle opere di Cipriano di Alessandria, e il terzo fu edito dai Bollandisti. Da un diligente esame comparativo

fra queste tre diverse scritture deriva che esse non possono essere opera del medesimo autore; che probabilmente la prima e la terza si debbono alla medesima penna, e che la seconda è lavoro indipendente ed elaborazione prosastica, forse di un anteriore testo poetico. Essa deve ritenersi, ad onta dell'avviso contrario dei Bollandisti, quella medesima scrittura che fu condannata nel decreto pelagiano. La nostra leggenda incontrò notevole fortuna tanto in oriente quanto in occidente. Nel 379 Gregorio Nazianzeno pronunciò in lode di Cipriano un'omelia, di cui pubblicò una versione latina Lipomano, nella quale fece ricordo di molte fra le sue principali avventure, sebbene non abbia evitato la confusione del santo antiocheno col suo omonimo cartaginese. Verso il 440 Eudocia, che nel 421 si convertì al cristianesimo e andò sposa all' imperatore Teodosio II, rimaneggiò i tre testi esaminati in un poema greco, di cui ci pervennero alcuni frammenti e si legge un riassunto nella *Biblioteca* di Fozio. Il primo e il terzo testo rielaborò nel secolo X Simeone Metafraste in una vita, che tradotta in latino, fu inserita dal Surio nella sua raccolta; e alla medesima fonte attinse il suo racconto Adone nella seconda metà del secolo nono. I tre testi a noi noti della leggenda furono presto tradotti in latino, e una versione ne pubblicarono i Bollandisti. Ma un'opera che fu delle più lette non deve essere dimenticata, la *Leggenda Aurea* di Jacopo Da Voragine. Questi col titolo *De sancta Justina Virgine*, dettò un capitolo in cui riassunse i punti capitali di tutte e tre le scritture, non collegando esteriormente ma insieme fondendo ad unità di racconto le tre leggende.[18] E questa narrazione del Da Voragine fu molto probabilmente la fonte principale alla quale ebbe ricorso Calderón nello scrivere il suo celebre dramma *El Mágico Prodigioso*.

Esso fu composto per la città di Yepes « per le feste del Santissimo Sacramento nell'anno 1637 », come si legge in fronte al manoscritto autografo che se ne conserva nella biblioteca del duca d'Ossuna. Questo manoscritto contiene del dramma la redazione primitiva, mentre è alquanto diversa quella che va per le stampe, ma forse più rispondente a quella forma definitiva che il poeta vagheggiava nella sua mente; poichè la prima redazione non conteneva a' suoi occhi se non una forma non ancora perfetta del dramma e non interamente adattata alla scena. Perciò nel mio esame io seguirò quella che si potrebbe dire « la volgata », non trascurando però quelle parti della redazione primitiva che possono offrire interesse per la retta interpretazione del dramma.[19]

Cipriano, giovane studioso, si è ritirato nella solitudine nelle vicinanze di Antiochia, insieme con due compagni, scimuniti anzichè no, Clarin e Moscon, e con i suoi libri. Celebrandosi un giorno nella città una festa solenne per la consacrazione di un nuovo tempio a Giove, egli prega i due amici a volersi recare a godere la festa; egli intende rimaner solo, lontano dai rumori del mondo, perchè un grave problema filosofico lo tormenta. Ha letto in Plinio una definizione di Dio, che non riesce a comprendere. Mentre sta immerso in una meditazione profonda, sopraggiunge un forestiero, in abito di gala, il quale gli dice di aver smarrito la via per Antiochia, e di volersi quel dì intrattenere a conversare con lui. Non sospetta Cipriano in lui il demonio; anzi dall'abito e dai libri che lo sconosciuto reca con sè, congettura ch'ei debba essere un « grande estudiante ». E difatti ha subito notizia del suo sterminato sapere, che l'ignoto ebbe la fortuna di procurarsi senza fatica di sorta. Allora viene in pensiero a Ci-

priano di sottoporre al suo giudizio la questione che da più tempo lo agita. Ma il forestiero leggendogli nel pensiero previene la sua domanda e gli recita il passo controverso:

> Dios es una bondad suma,
> una esencia, una sustancia,
> todo vista y todo manos.[30]

Nessun Dio, al dire di Cipriano, neppure Giove, possiede questi attributi, perchè fu più volte travagliato dalle passioni umane. Nasce fra i due una disputa in cui il demonio si adopra in tutte le guise per scagionare gli dei del paganesimo dalle censure non sempre ingiuste che loro muove Cipriano, il quale non trova migliore risoluzione di quella di concepire la divinità come una nella essenza, sebbene possa essere distinta in più persone, perchè più essenze significherebbero più volontà, che potrebbero essere talora fra loro discordi o contrarie e condurre alla distruzione e alla morte. Perciò, conclude Cipriano, deve esistere un Dio somma bontà, somma grazia, tutto vista, tutto mani, infallibile, sincero, equo, a tutti superiore; un Dio di una sola essenza, di una sostanza, di un potere e un volere, causa di tutte le cause. Il demonio vede la mala parata e tronca a mezzo il colloquio. Ei prosegue il suo cammino verso la città, non senza però giurare a se stesso di volere ad ogni costo allontanare Cipriano dagli studi, i quali lo condurrebbero alla vera fede, e di darlo in braccio a una bella donzella ch'egli conosce, e che ha avuto il permesso di perseguitare con la sua rabbia, Giustina, presunta figlia del vecchio Lisandro. Rimasto solo, Cipriano ode suono di armi. Sono due nobili giovani di Antiochia, Lelio, figlio del governatore, e Floro,

che si contendono a colpi di spada l'amore di Giustina. Cipriano si interpone tosto come paciere e li consiglia a volersi rimettere alla scelta che fra loro due farà chi più ne ha diritto, la fanciulla; egli stesso si recherà a lei per l'ambasciata. Qui la scena ci trasporta in Antiochia. Giustina manifesta a Lisandro il suo disgusto di vedere la città consacrare un tempio e un altare ad una immagine che non può essere una divinità; essa è certa che il respiro e la parola di un muto bronzo sono opera del demonio. Si rallegra a tali parole Lisandro, il quale crede esser venuto il momento di svelare alla fanciulla la origine di lei e la propria fede. Ma il suo racconto è interrotto per il falso annunzio dell'arrivo di un suo creditore. Entra invece di questo Cipriano. Alla vista di Giustina egli è preso da turbamento improvviso, ma si fa animo ed espone alla donna l'ambasciata di Lelio e di Floro. Si addolora e si adira Giustina della proposta, perchè sa di non avere mai offerto a nessuno dei due pretesto a concepire il loro disegno. Cipriano allora approfitta della buona occasione per aprirle il suo cuore: al primo vederla si è perdutamente innamorato di lei. Ma egli pure è respinto e lasciato senza buone speranze. Frattanto il demonio non perde di vista le sue vittime. Mentre Lelio e Floro, all'insaputa l'uno dell'altro, stanno aspettando sotto la casa di Giustina la risposta di Cipriano, ei trova modo di suscitare una nuova contesa. Apre un balcone e ne scende per una scala e poscia scompare sprofondandosi nel suolo; i due accorrono per riconoscerlo e s'incontrano, di guisa che ognuno giudica che l'altro sia il fortunato uomo che si calò dal balcone. Essi vengono di nuovo alle armi, e di nuovo li separa Cipriano che apprende da essi che ormai non vogliono più saperne di Giustina perchè segretamente li tradisce. Gode egli

di tale rinunzia e delibera di procurarsi armi e vesti da cavaliere, di abbandonare gli studi e di darsi interamente in braccio amore.

Nella seconda giornata udiamo Cipriano lagnarsi di aver dato un addio agli studi ed a' suoi alti pensieri per vani e sciocchi vaneggiamenti; egli vide Giustina che fu cagione della sua sventura; egli sente di essere suo servo e di adorarla, sebbene non riceva da lei che rifiuti. « Inutile, essa gli dice, ti sarà la tua assiduità alla soglia della mia dimora; se anche tu aspettassi qui mesi, anni e secoli, da me non udresti altro che ripulse. » La disperazione si impadronisce a poco a poco dell'animo di lui; egli sente dentro di sè giganteggiare la sua passione per modo che esclama di essere disposto a dar l'anima al diavolo pur di riuscire a fare il piacer suo della donna. Gli risponde di dentro il demonio: « Io l'accetto »; e tra l'orribile fragore del tuono, tra lo schianto della folgore e il muggito del mare che sussulta dalle ime viscere, Cipriano vede uscire dalle onde, faticosamente nuotando, un naufrago, che prende terra e gli si avvicina. Interrogato, questi risponde di essere la creatura più fortunata e più sventurata del mondo. Egli fu un giorno sì leggiadro, sì eroico, sì nobile per lignaggio e per altezza d'ingegno, che un re, il più grande, il più possente di tutti i re dell'universo, lo creò suo ministro. Ma egli fatto superbo di tanto onore concepì il disegno di disputare al suo sovrano il soglio regale. Fu punito e cacciato di corte; e d'allora in poi tutte le opere sue furono volte a danno dei sudditi del re. Dice di avere poteri incredibili; egli ha percorso tutte le sfere; può concepire prodigi d'ogni maniera; possiede tutte le magiche arti. Eppure in quel momento si prostra a' suoi piedi e gli chiede soccorso. In compenso gli sarà amico fedele e costante, poichè nulla,

nè la forza del cielo o degli astri, nè quella del tempo, nè la fortuna avversa o benigna, varrà a staccarlo da lui, e a lui promette di far pago colle sue arti ogni suo desiderio. Cipriano, che non riconosce in lui il demonio, è ben lieto di aver trovato un tanto amico, e come gradito ospite lo ritiene presso di sè. Una brama ardente lo coglie di imparare la magia; con essa potrà forse lenire le sue pene ed appagare le sue voglie amorose.

D'altro canto, neppure Floro e Lelio sanno dimenticare Giustina. Ambedue ritornano alla casa di lei a rinnovarle le proteste del loro amore, ma di nuovo il demonio usa le sue arti per destare altri sospetti. I due giovani vengono presto alle armi, e questa volta nella camera stessa della fanciulla. Quivi li sorprende il governatore, padre di Floro, e li fa imprigionare. Frattanto Cipriano vive immerso in una profonda malinconia, della quale si avvede e sembra addolorarsi l'ospite suo. Cipriano gli rivela il segreto del suo cordoglio: egli ama una donna per la quale ha abbandonati gli studi, i suoi generosi disegni, le sue speranze; per giungere a possederla darebbe l'anima a un genio infernale, perchè ormai dispera di riuscirvi colle proprie forze. Allora il demonio promette di appagare il suo desiderio. Cipriano dovrà però anzi tutto studiare magia, col soccorso della quale dovrà egli stesso, perchè a un altro non sarebbe concesso, trarre la donna al suo volere. Per dargli un saggio della sua potenza fa con alcuni scongiuri mutar sede a un monte vicino; il monte si scoscende nel mezzo e lascia intravvedere Giustina dormente. Cipriano è vinto; firma il patto di sua mano e col suo sangue, e lo consegna al demonio ch'egli crede ancora sia soltanto un negromante. Dal canto suo promette il demonio di ammaestrarlo in tutte le arti magiche entro un anno, durante il quale dovranno ambedue

vivere rinchiusi in una grotta. Ei s'incammina e Cipriano lo segue.

All'aprirsi della terza giornata l'anno è trascorso. Cipriano si sente oramai tanto dotto nella magia da superare il suo maestro. Egli rivede alla fine la luce e rivolge un caldo saluto agli esseri tutti, invitandoli ad assistere ai prodigi ch'egli sta per compiere col soccorso del suo «studio infernale». Il demonio promette di assisterlo, avvertendolo però che non potrà violentare il libero arbitrio di nessuno; questo soltanto gli è concesso, di adescare colle sue arti la volontà degli uomini per modo da farla piegare verso un determinato oggetto. Si tratta dunque di tentare Giustina in maniera da destarle in seno appetiti amorosi. Per ciò il demonio invoca tutte le divinità dell'abisso. Voci misteriose celebranti l'amore echeggiano all'intorno; sulla scena entra fuggendo Giustina, la quale sente pesare sull'anima immaginazioni amorose, e ode gli spiriti che le vanno ripetendo all'orecchio: «amore, amore». Crede ella che la circostante natura, l'usignuolo, la vite, il fiore elevino queste insolite voci, e di pensiero in pensiero la sua mente corre a Cipriano, che per cagione di lei ha rinunziato al mondo, al sapere, alla fama, e ne sente pietà. Vorrebbe recarsi a vederlo, ma dove trovarlo? A questo punto le appare il demonio che si dice pronto a condurla a lui. Ella però ritorna in sè, lo respinge, e a lui che vorrebbe trascinarla seco a viva forza oppone il suo libero arbitrio e resta immobile. Ma il demonio fa uno sforzo supremo per trarla seco, e allora essa invoca il nome di Dio e lo fa indietreggiare. Egli è vinto, ma saprà vendicarsi. Uno spettro vestirà le sembianze di Giustina, si mostrerà disonesto agli occhi del mondo ed ella ne sarà infamata. E infatti Cipriano vede a' suoi scongiuri terribili comparire, avvolta in un manto,

l'immagine della fanciulla che gli rivolge la parola e si dà alla fuga. Egli la insegue e la raggiunge in luogo remoto; le rinnova le proteste del suo amore profondo, le si avvicina e le scioglie il manto. Ma, orribile vista! sotto ad esso sta avvolto un cadavere che gli grida: « Così, o Cipriano, perisce ogni splendore umano » e scompare. Allora giunge in mal punto il demonio. Lo accusa Cipriano di esser venuto meno alle promesse e al patto. Esige la restituzione della cedola segnata col suo sangue e si giudica sciolto da ogni impegno con lui. Tentà di giustificarsi il maestro; egli ha veduto co' suoi proprii occhi Giustina fra le sue braccia e perciò ha compiuto quanto doveva. Ma Cipriano lo incalza con le sue domande, e colle arti che da lui ha apprese lo costringe a poco a poco a confessare che l'opera sua fu resa vana da una potenza a lui superiore, da un Dio che in sè raccoglie il potere di tutti gli dei, che custodisce e protegge l'onore dei deboli ed è perciò somma bontà; che figge l'occhio nei più occulti recessi ed è perciò tutta vista; che ogni cosa vince e domina ed è perciò tutto mani. Ecco dunque il Dio da tanti anni cercato, ecco il Dio dei cristiani. Cipriano è salvo; egli ridomanda con maggiore insistenza la sua cedola; assale colla spada il nemico, ma percuote nell'aria. Allora soltanto apprende da lui che il suo compagno fedele, il suo maestro in negromanzia è il demonio in persona. All'inattesa notizia vorrebbe Cipriano togliersi la vita, ma si fa animo, confida nel cielo, persiste nella sua domanda e rivolge il pensiero al Dio che ha protetto Giustina. Il demonio, temendo di perderlo, si avventa su di lui per strozzarlo, ma nella lotta ineguale Cipriano invoca il Dio dei cristiani e si salva.

In questo frattempo il Governatore di Antiochia è venuto a scoprire che Giustina e Lisandro sono cristiani,

e li ha fatti perciò chiudere in carcere. Cipriano che si è convertito alla nuova fede ed ha ottenuto da un vecchio eremita il battesimo, si presenta a lui, gli racconta le sue avventure, il suo amore per Giustina, il suo patto col diavolo, i suoi studi nella magia, la sua conversione e gli domanda il martirio. Egli ora attende il carnefice che coi tormenti purifichi la sua costanza e lo unisca al vero dio. Dette queste parole, cade privo di sensi al suolo, e quando ritorna in sè, si trova solo con una donna pure destinata al martirio. È Giustina. I due si riconoscono, si raffermano colle parole nella loro fede e si preparano all'ultima prova. Essi sono condotti altrove, e se non se ne vede il supplizio, si ode però ad un tratto un terribile tuono. Un servo sopraggiunge e narra come i due cristiani furono decapitati, e come appena l'esecuzione fu compiuta apparvero spaventosi prodigi. Una nube infiammata vomitò fulmini e fuoco, e dal grembo di essa si calò sopra di una serpe un mostro che andò a posarsi sovra il patibolo. A questo punto si apre la scena, e si scorge il palco coi due cadaveri, e sopra il palco il demonio. Egli rivela di essere costretto dal cielo a far manifesto agli uomini di aver tentato e fatto servo Cipriano, il quale ha ora col sangue cancellata la cedola che col sangue aveva vergata; egli ha più volte tentato Giustina e voluto macchiare la sua fama illibata, ma anch' essa trionfa nel cielo. Ciò detto, si precipita a terra e si sprofonda nel suolo.

Vedemmo come la fonte principale di Calderon fu probabilmente la *Legenda aurea*. In essa sono alcuni particolari ch'egli non può avere attinto altrove, come quello del demonio che per tentare Giustina entra nel suo letto, per tacere del demonio che scende dal balcone della fanciulla alla vista dei due pretendenti, e delibera di volere presso gli uomini macchiarne la fama.

Ora è bene aggiungere che altri particolari deve il poeta avere derivato da altra sorgente. Egli pone l'azione non al tempo di Diocleziano, ma al tempo di Decio, e in ciò si accorda con Lipomano e col Surio. Ma solo nel primo di questi autori Cipriano lotta a corpo a corpo con il demonio, ed agisce non per conto di un altro, ma per proprio conto. Inoltre, e questo è assai più notevole, la concezione di Cipriano come filosofo manca alla *Legenda* e si trova nei due ultimi autori [21].

Ed ora dobbiamo domandarci: In qual modo ha il nostro poeta interpretato o voluto rappresentare la leggenda nel suo svolgimento esteriore e nel suo significato interiore? Il concetto fondamentale che sta a base di essa e di altre leggende della stessa natura è il concetto predicato dal cristianesimo, che il principio del Male ha, per il possesso dell'anima, impegnato col principio del Bene una lotta formidabile che durerà quanto il mondo. La lotta è voluta dallo stesso principio del Bene, il quale alla creatura umana concede di muoversi fra le due potenze contrarie ed avverse affinchè abbia a creare a sè stessa il proprio destino, e il trionfo o la caduta finale. L'anima timorata che non conosce o reprime gl'impeti di desideri prepotenti, o mortifica le audacie di un pensiero che troppo presume di sè, e tutta si raccoglie, vigile e fidente, dentro all'usbergo di una fede incrollabile, riuscirà a buon fine. Gioveranno allora i pericoli a vieppiù raffermare la sua fede, a farla maestra e guida di umane virtù, e strumento di conversione agli uomini; ed è questo il caso di Giustina. Ma può anche accadere che l'anima divenuta conscia della terribile libertà del volere, osi concepire ardimenti colpevoli e voglia trascendere i confini imposti al pensiero e alla natura dell'uomo. Divenuta a poco a poco serva di una brama indomata, essa vuol tutto comprendere,

vuol penetrare entro ai più tenebrosi misteri, rapire alla natura le leggi della vita universa, tuffarsi entro le correnti di una beatitudine ultraterrena. Allora nella povertà delle sue forze, essa stringe patti satanici e diviene trastullo nelle mani del suo nemico, che la trae seco a rovina; e questa è la sorte del Faust della leggenda. Ma poichè il male non è nato senza il volere del bene e deve anch'esso perciò giovare al mantenimento del mondo, del quale è come parte integrante, può esso, senz'avvedersene e contro ogni previsione sua, cooperare alla salvazione dell'anima, quando questa abbia educata sè stessa alla meditazione dei più alti problemi, e nutrite virtù, e alimentati stimoli che, se ben diretti, aprono la via alla verità e divengono guida alla grandezza morale. Allora deve l'uomo ravvedersi, cooperante Satana stesso, e riuscire al porto tranquillo e sicuro della fede chè si appaga di sè e più nulla chiede al mondo e alla vita; ed è questo il caso di Cipriano. Ovvero l'uomo si redime col tendere strenuamente alla pace dell'anima e al bene di tutti coll'attività feconda di una vita operosa che non si adagia nell'egoismo di una fede ascetica, e questa è la sorte del Faust goethano.

Nel nostro dramma anche Cipriano, come il personaggio del poeta tedesco, appartiene fin da principio al cielo, ma un mezzo affatto fuor dell'ordinario si richiede affinchè egli sia condotto sul retto cammino. Nel manoscritto di Ossuna, che contiene la prima redazione autografa del dramma calderoniano, si legge al principio un prologo omesso nelle edizioni a stampa, nel quale il demonio annunzia, poichè ha da Dio il permesso di tentare tutti gli uomini, di voler rivolgere le sue armi contro Giustina e contro Cipriano [22]. Ma ei non s'avvede che tesserà inganni a sè stesso. Per traviare l'anima dell'uomo che ha attirato la sua attenzione, ricorre a un

espediente che sortirà l'effetto precisamente opposto a quello ch'egli si attende: Giustina che dovrebbe essere lo strumento della perdizione di Cipriano, è al contrario la cagione dalla sua salvezza; la fede della donna vince il dubbio e il pervertimento dell'uomo. Della qual cosa il lettore ha come un presentimento foriero sia nel barlume di fede che attraversa fin dapprincipio la mente del filosofante, e sia nella cristianità di Giustina, che è figlia di una martire della fede. Avrebbe potuto Cipriano col solo ragionamento riuscire alla scoperta della verità? Noi non sappiamo; certo volle la leggenda che egli vi riuscisse più drammaticamente coll'esperienza; la quale poteva meglio del raziocinio e dell'astratta speculazione, dimostrargli quanto efficace è la fede nella parola di Cristo depositata negli evangeli, quanto salutare la preghiera di un'anima pura, e quale presidio invincibile la rigida morale cristiana.

Ed ora chiediamoci: Seppe e volle il poeta cattolico della Spagna del secolo decimosettimo comprendere e svolgere lo spirito e la grandiosità dell' antico racconto? Oppure ha egli immiserito l'argomento che gli stava dinnanzi, perchè il suo genio drammatico non aveva ali a tanto volo, ovvero per obbedire a esigenze illegittime, o a consuetudini perniciose, o a vincoli di schiavitù religiosa che prostrano l' anima di un popolo, ne mortificano le energie intellettuali, e ne corrompono il sentimento ed il cuore? Ecco le domande alle quali deve rispondere chi vuol rettamente giudicare il poeta e l'opera sua.

Ben videro lo Zahn e il Fischer che Cipriano è il rappresentante del paganesimo raccogliente le sue ultime forze spirituali per la lotta contro il cristianesimo; la glorificazione della vittoria di questo nella battaglia suprema è appunto uno dei pensieri fondamentali della

leggenda. Le forze spirituali che il paganesimo in questo ultimo conato produce sul teatro dell' antico mondo sono la filosofia e la magia, insieme alleatesi non soltanto per un passeggero scopo guerresco, ma una filosofia che ha le sue scaturigini più profonde nella magia, e una magia che in forma filosofica si giudica divenuta conscia del proprio essere. Cipriano, in una parola, rappresenta, sotto il suo triplice aspetto di filosofo, di mago e di nemico del cristianesimo, il neoplatonismo di Giamblico e della sua scuola. Uscito da Atene, la classica città natale della filosofia, egli vuole inpadronirsi di tutto il sapere del tempo, e la natura vuole escogitare e ricercare sia nelle sue esterne parvenze, come nelle forze spirituali che dietro ad esse si celano e operano. E poichè la scienza profana non penetra sino a queste ultime energie che muovono nelle intime viscere il mondo, egli si fa iniziare in tutti i misteri, e attinge nelle lunghe sue peregrinazioni alle fonti di scienza occulta in Egitto e in Caldea. Il sapere e la erudizione consueta non gli bastano; ed ei non ha posa finchè non ha appreso tutte le scienze del regno degli spiriti, e perciò cogli spiriti stringe alleanza. Ma questi spiriti che esercitano la loro potenza sulle forze e le leggi della natura, sono agli occhi del credente cristiano spiriti infernali, e perciò demoni violatori delle leggi divine e nemici dell'uomo. [23]

Orbene che cosa ha compreso o rappresentato di questo dramma grandioso il nostro poeta? Nulla o quasi. Il Menendez y Pelayo si mostra giudice severo del dramma calderoniano. Ei si domanda: « Que tiene de admirable *El Mágico prodigioso?* » e risponde: « Lo que Calderón tomò de la leyenda: el pacto diabolico, la conversión medio filosofica de Cipriano, y el martirio de los dos amantes. Absolutamente nada mas... Un

asunto admirable y hermoso queda reducido á las proporciones de una comedia de costumbres dcl siglo XVII ».[24] Nè si creda che il poeta spagnuolo abbia voluto evitare di dare al dramma un'impronta troppo filosofica, perchè anzi di disquisizioni metafisiche e teologiche ei si compiace troppo sovente. Piuttosto si dica che l'argomento, atto a ispirare altamente un genio drammatico che parlasse ad un popolo educato a liberi sensi, doveva necessariamente immiserire nelle mani di un poeta che si proponeva di far cosa gradita a una nazione fiaccata da doppio giogo tirannico, politico e religioso; da un poeta che sembra avere ne' suoi anni giovanili imparato nel collegio de' gesuiti a considerare le rivoluzioni profonde della coscienza religiosa dei popoli come manifestazioni improvvise provocate dai più inattesi miracoli. Non solo mancò a Calderón, come in generale a tutti i drammaturghi spagnuoli, la universalità del genio drammatico, ma altresì la vigoria sintetica che sa far rivivere tutta un'età e un popolo. Perciò egli ha soppresso quanto di più drammaticamente grandioso gli offriva il significato della leggenda, ch'ei poteva intuire anche dalle sue fonti, e si è proposto di dettare un dramma che potrebbe dar luogo ad una molto modesta lezione di catechismo. L'uomo che si agita nel dubbio è facilmente assediato e vinto dal demonio, che lo allontana da' suoi alti pensieri e lo trascina in braccio alla più pericolosa delle passioni: l'amore cieco alla donna, il quale può condurre alla perdizione dell'anima. Poichè ove l'uomo trovi ripulse ed ostacoli, si risolve anche a violare le leggi della natura e a stringere patti nefandi. Ma contro al pericolo vi sono rimedii infallibili: la fede e il libero arbitrio. Contro di essi nulla possono i nemici dell'anima, sebbene sappiano sorprenderne i momenti di debolezza e di oblio, e tendere

sempre nuovi tranelli. Ma l'anima forte nella sua fede resiste, e si persuade che la gloria e i diletti e le glorie mondane sono vane e fugaci, e perciò si scioglie dai lacci del demone tentatore, invoca la misericordia divina, e si rende degno del regno dei cieli.

Ma oltre che la grandiosità del generale concepimento della leggenda, Calderón ha soppresso il dramma psicologico che si svolge nell'animo di Cipriano. Questo sopratutto ci fu tramandato dalla « Confessio ». Quivi è tutto il travaglio di un'anima che suscita e svolge in una crisi violenta le energie feconde che sono atte a rigenerarle. [25] Al dramma di un uomo che nelle profondità del sentimento e nei traviamenti della passione si viene maturando e preparando il proprio destino; che faticosamente svolge la legge del proprio sviluppo, il quale si compie, prima che nella luminosità dei cieli, nel tumulto della vita, il poeta spagnuolo ha sostituito le incertezze di uno studioso che freddamente specula intorno a un problema filosofico-teologico. Questo problema è posto a fondamento del dramma, e tutta l'azione dovrà tendere a risolverlo. Ed esso più tardi s'intreccia con un altro, tanto controverso e dibattuto, e che proviene dal racconto originario, col problema del libero arbitrio. Perciò l'inattesa apparizione dello scheletro opera una rivoluzione non nella coscienza ma nel pensiero di Cipriano, il quale non trova migliore occasione di questa per impegnarsi col suo demonio in una discussione teologica, che si aggira intorno a quegli attributi di Dio che agitano il protagonista al principio del dramma.

Si propose Calderón di « spagnolizzare » il suo argomento; e perciò il vecchio filosofo e mago della leggenda egli ha trasformato in un giovane studioso spagnuolo che è uscito dalle scuole di teologia e che alla

prima occasione mette da un canto i libri e gli studi, cinge la spada e si pone a fare con tutte le regole del tempo il vagheggino a una ragazza la quale è gia amata da due suoi amici, ch'ei tenta di soppiantare nel cuore di lei. Opina il Morel-Fatio che « difficile sarebbe stato a Calderón il trasportare sulla scena un tipo di mago conforme ai dati della « Confessio », perchè le scienze occulte hanno avuto una parte poco importante nella civiltà spagnuola all'età del nostro poeta, e anche molto tempo prima », e perciò « una tale figura avrebbe destato poco interesse negli amatori di *Comedias* ». Io osservo però che in un altro dramma, nella *Exaltación de la Cruz*, come vedremo, Calderón pone in iscena un negromante che opera bravamente i suoi incantesimi e che poi si converte e si salva. E neppure saprei scorgere col critico francese in Cipriano « un filosofo dalla mente elevata che non vede nella scienza se non un mezzo per giungere alla verità ».[26] Più probabilmente Calderón non seppe risolversi a fare di un vecchio cadente un innamorato; ma non altrettanto si comprende perchè egli abbia di Cipriano cancellata tutta la vita delittuosa; quando si pensa alla predilezione che finora il poeta aveva mostrato di rappresentare la conversione di gente perversa. Forse non gli parve conciliabile collo studio della filosofia e della teologia una vita avventurosa e randagia, e forse egli volle appunto tentare qualcosa di diverso. Si badi però che le spoglie dell'antico mago non sono abolite del tutto. Esse sono al principio della commedia indossate dal demonio, il quale non si dà come tale a conoscere e assume per più di un rispetto la parte del Cipriano della leggenda. Egli infatti si presenta non come demonio, ma come negromante, e di lui si serve il giovane innamorato, precisamente come Aglaida di Cipriano. Nè in ciò vedrei con l'Im-

mermann una inverosimiglianza,[27] perchè ha pensato il poeta che il demonio del cristianesimo ch'ei ci presenta non poteva essere compreso o riconosciuto da chi ancora ignorava le credenze della nuova religione; solamente dopo che Cipriano ne ha intuito la verità è ragionevole che a lui si sveli nella sua natura il nemico immortale di essa.

Il carattere di Cipriano è dal poeta rimpicciolito anche quando egli lo fa risolvere a darsi alla magia solamente per giungere a possedere Giustina. Il Cipriano della leggenda è pervaso da una brama insaziata di tutto conoscere e tutto comprendere, e perciò ha stretto alleanza con potenze ultraterrene; ma il Cipriano di Calderón è uno studioso solitario che vuole attingere la verità non dall'esame scientifico e sperimentale della natura, sibbene da metafisiche speculazioni, e alle forze oltraterrene chiede aiuto soltanto per appagare lo stimolo dei sensi. « Questa passione, esclama egli, tanto travia il mio pensiero, tanto grande è il mio tormento, che io per godere questa donna, darei al più diabolico genio l'anima » .[28] Dopo aver stretto amicizia col forestiero (demonio) scampato al naufragio, egli si augura che costui giunga a insegnargli l'arte magica; poichè con essa egli forse potrebbe in parte alleviare la propria pena o riuscire nel proprio intento.[29] In queste parole nessun accenno alla brama del sapere; e quando il demonio, che lo vede sconsolato, gli chiede ragione della sua mestizia, egli risponde non esservi arte magica capace di compiere ciò che è impossibile, e ripete di essere disposto di vendere l'anima a un genio infernale pur di soddisfare alla sua passione.[30] La quale promessa egli ripete quando presta giuramento al demonio e con lui patteggia l'anima.[31] Notevoli anche sono le parole che Cipriano pronuncia prima di chiudersi nella

grotta, poichè egli si propone, dopo di aver fatto il piacer suo di Giustina, non un alto scopo scientifico o filosofico, ma solamente di divenire, colle nuove scienze apprese, lo spavento del mondo;[32] e appena esce dalla caverna, dopo l'anno di tirocinio, ei ripensa tosto e solamente alla fanciulla.[33] Nessun desiderio, nessun proposito mostra di volere indagare le leggi e i segreti della natura e della vita.

Dopo questo io non comprendo, o forse troppo comprendo, come lo Zahn abbia potuto scrivere che nel Cipriano di Calderón noi dobbiamo riconoscere tutti i caratteri più essenziali del Faust di Goethe. Cipriano, scrive egli, « è come Faust un pensatore profondamente penetrato e tormentato dalla insufficienza di ogni sapere, sia ereditato, sia acquisito colle proprie forze; egli è come Faust scontento della tradizionale credenza popolare e tormentato dall'ardente sete di verità e di un sapere più profondo. Anch'egli si è dato come Faust alla magia; e a ciò non è condotto, come Faust, immediatamente dalla cognizione a cui è pervenuto della insufficienza del sapere delle scuole, ma piuttosto dal desiderio della donna amata. Non vien meno perciò la sostanziale somiglianza, perchè non il solo amore fa di Cipriano un mago, ma altrettanto la titanica bramosia di una conoscenza delle più segrete leggi della vita universa ».[34] Lo Zahn è guidato da un preconcetto; egli vuol sostenere che il Cipriano di Calderón è uno stretto parente non solo, ma un precursore del Faust di Goethe, e perciò volentieri fonde insieme il personaggio dell'antica leggenda col personaggio calderoniano e a questo attribuisce tendenze o virtù che sono solamente di quello.

Del resto la parentela voluta dallo Zahn fu veduta da molti altri critici fra i quali primeggia il Rosenkranz.[35]

Ma a torto. A tutti ha risposto da par suo Kuno Fischer, e a lui rimando il lettore che voglia saperne di più.[36] Qui mi limiterò a porre in rilievo alcune differenze, le quali gioveranno a meglio definire il carattere del dramma religioso calderoniano, e le tendenze e l'indole del genio poetico del nostro autore. Cipriano è un idolatra nel cui animo nasce un dubbio intorno alla essenza degli dei che adora; ma per lui il dubbio è principio alla via di salvazione, mentre per Faust e per i cristiani esso è principio di perdizione. E come il dubbio, utile riesce al primo lo studio della magia, ma pernicioso al secondo. E perciò quando Cipriano sarà giunto alla scoperta del vero Dio, ogni altra brama sarà spenta in lui e ogni problema risolto, perchè il credente non cerca o non deve cercare più là; nella fede si risolve o dissolve ogni dubbio. Il Faust della leggenda perchè ha stretto un patto nefando è irremissibilmente dannato, ma Cipriano si salva perchè interamente si affida al perdono di dio; e se anche l'eroe goethano si redime dalla schiavitù del demonio, la sua salvazione non può tuttavia paragonarsi a quella del personaggio calderoniano. Poichè questa è salvazione ascetica e concessa per un solo atto di fede, promosso da un inatteso prodigio; mentre la purificazione di Faust è frutto del suo naturale sviluppo; non proviene dall'esterno, ma dal suo interiore; e lunga e dolorosa è la sua esperienza, ed essa non si chiude in lui. Le due anime che coesistono nell'eroe goethano e delle quali egli è dolorosamente conscio: la brama verso il più profondo sapere e verso il più intenso godimento del mondo, non possono coesistere in Cipriano. L'una deve fuggire l'altra, perchè per il nostro poeta l'amore sensuale uccide l'amore alla verità, e la scoperta di questa annienta ogni amore terreno: l'amore divino vince e di-

strugge ogni affetto umano, la religione trionfa sulla magia, la fede guida l'anima al cielo e annienta ogni enigma. Ed ecco perchè Cipriano non può pensare al matrimonio con Giustina; tutto è vanità fuorchè la beatitudine eterna; l'amore lecito è soltanto l'amore di dio; e chi sente e conosce il vero dio non deve più essere di questa terra. E questo è ascetismo e non fede operosa e feconda. Dirà alcuno che un poeta del secolo decimosettimo non poteva intuire la meravigliosa concezione del poeta che rispecchia un'età moderna delle più burrascose e delle più feconde, e che impersona nel suo eroe sè stesso e l'umanità tutta quanta. Ma una redenzione non interamente ascetica, non interamente concessa come frutto di grazia, sibbene come premio di una vita operosa inspirata agli ideali più nobilmente umani e terreni, aveva già ideata e conseguita un poeta italiano, medievale e credente, il nostro Alighieri. Fra lui e il poeta panteista moderno sta, per ordine di tempo, il poeta della Spagna cattolica del secolo decimosettimo; ma questi non volle o non seppe nella sua concezione nè accogliere l'insegnamento dell'uno, nè presentire le divinazioni dell'altro.

E il marchio della stessa origine porta anche il demonio, sabbene in questo dramma esso ci appaia meno rozzo e meno grottesco che in altri del nostro poeta. Esso mostra la fisonomia e le consuetudini del diavolo medievale. Sa, come tutti i demoni della popolare credenza, assumere varii aspetti a seconda delle occasioni; possiede una dottrina, che neppure i teologi hanno mai potuto negargli, molto superiore a quella dell'uomo, sebbene inferiore all'angelica. Conosce i segreti della natura e sa violarne le leggi, ma sembra che non riesca a intendere appieno i segreti dell'animo umano, perchè ne' suoi esperimenti di diavolo ha sempre la peggio.

In ossequio alla dottrina dei teologi, non può il nostro demonio usare violenza al libero arbitro, ma può in compenso tendere insidie d'ogni maniera intorno alle sue vittime. D'altro canto, come innumerevoli diavoli medievali, deve il demonio del *Mágico*, dopo avere insegnato magia al suo discepolo, subirne l'impero e i comandi;[37] e suole come i suoi predecessori tremare e fuggire dinanzi alle armi più semplici, ma più efficaci, di cui può disporre il cristiano: la preghiera e la invocazione del nome di dio. Non si deve però trascurare che l'autore della Devozione alla Croce non ricorre qui, come ad arma invincibile, al segno della croce, del quale è menzione nelle fonti. Probabilmente coglie nel segno lo Zahn quando considera che il poeta forse volle in questo dramma concedere molto spazio alla logica dell'intelletto, e mettere in evidenza il pensatore, del quale vuol far trionfare la dialettica. Ma non altrettanto s'appone quando taccia il demonio di sciocco perchè perviene a conseguire un'effetto opposto a quello desiderato;[38] esso è, come anche Mefistofele, strumento nelle mani di Dio pel conseguimento di fini che non può presagire. Piuttosto quello che nel *Mágico* aliena dal demonio il nostro animo e il nostro interesse sono le sue perenni sconfitte. Esso è un impotente che già dopo il primo colloquio con Cipriano deve partire confuso; e può una sola parola del più umile dei mortali metterlo in fuga. Egli dà prova di un certo dominio sovra il mondo sensibile, sulla natura esteriore, ma nulla o quasi può sul cuore dell'uomo che per poco vigili e diffidi di sè. È piuttosto l'autore di spettacolose fantasmagorie che non il motore formidabile degli affetti e delle umane passioni. Non può tuttavia negarsi che a questo personaggio Calderón ha dato primo consistenza e persona, poichè nelle sue fonti esso è solo ombra indeterminata ed evanescente.

Vedemmo come Calderón ha trasformato il vecchio taumaturgo della leggenda in un galante spagnuolo dell'età sua. Ma la metamorfosi da lui operata non si limita a ciò. Egli ha sdoppiato il pretendente alla mano di Giustina, Aglaida, e ne ha tratto due giovani innamorati, di nome Lelio e Floro, le cui azioni danno luogo a tutto un intrigo amoroso, precisamente identico a quello che sogliamo incontrare in tutte le commedie spagnuole di « cappa e spada ». Anzi è qui opportuno osservare, sebben di sfuggita, che il dramma religioso spagnuolo generalmente si fonda sopra un intrigo amoroso, il quale assume talvolta tanta importanza che noi non sappiamo discernere se prevalga l'elemento comico amoroso, oppure il tragico-religioso.

Ma di due altri personaggi del dramma devo ancora far cenno, di Giustina e Lisandro. Essi sono il contrapposto di Cipriano e del Demonio. Giustina possiede quella verità e quella fede alle quali confusamente aspira Cipriano, e mentre questi ne è allontanato dal demonio, in essa la fanciulla è raffermata dalle parole del suo compagno. Se mirabili sono i casi che a Cipriano narra il demonio, non meno singolari sono quelli che Lisandro racconta alla fanciulla; essi per la loro natura ce la dicono subito destinata a glorioso porto. Racconta Lisandro di essere nativo di Roma, la sede dell'impero romano e della fede cristiana. Egli è figlio di genitori cristiani che lo crebbero nella loro religione. Ancor giovanetto fu inviato dal papa ad Antiochia a predicarvi segretamente la legge di Cristo. Dopo lungo cammino, fu poco lungi da questa città sorpreso dalla notte fra i monti, e quivi gli accadde di udire un lungo gemito e parole di un uomo che diceva a una donna: « Muori di mia mano, prima che tu cada vittima di infami carnefici ». Egli accorse e vide quest'uomo fuggire a ca-

vallo, e stesa in terra scorse una donna morente che gli disse: « Muoio martire, perchè muoio cristiana e innocente ». È costei la madre di Giustina, ed egli, Lisandro, non le è padre, ma soltanto protettore ed amico. Questo racconto è tutto un programma, una regola di vita per la fanciulla. Ed essa lo accetta e lo compie con irremovibile scrupolo e zelo. Poichè mentre Cipriano tanto facilmente presta orecchio alle seduzioni del demonio, ella gli resiste, lo combatte e lo fuga; la libertà dello spirito e la fede la preservano dalle seduzioni e dalla caduta. Nelle fonti Giustina ha padre e madre, i quali si convertono con lei alla fede cristiana, ma nel dramma è, come Cipriano, sola al mondo e senza rapporti di parentela. Sospetta il Morel-Fatio che il mutamento introdotto dal poeta nella sua fonte provenga dall'opportunità di rendere più verosimile l'intrigo amoroso di Lelio, Floro e Cipriano, i quali entrano ed escono dalla casa di Giustina quando loro talenta, la qual cosa non sarebbe potuta accadere sotto alla vigilanza di un padre e una madre. Questo può essere vero, ma solo in parte. Noi non dobbiamo dimenticare che appunto una delle consuetudini del nostro poeta è di rappresentare i protagonisti de' suoi drammi religiosi senza rapporti di parentela; essi sono sovente degli orfani o delle orfanelle, o almeno come tali presunti, e noi già abbiamo imparato a conoscere Eusebio e Lodovico Enio. A Giustina, che colla sua bellezza e bontà fu cagione, sebbene inconsapevole, della prima miseria di Cipriano, spetta il compito di additargli la via della salute, di distruggere in lui gli ultimi dubbii, e di condurlo seco al martirio. Ma nella sua rigidezza di vergine martire essa spoglia la vera natura di donna, che nella sincerità e nei travagli di un amore profondamente umano, sa, pur nei traviamenti mondani, me-

ritarsi, come Margherita, il compianto degli uomini ed il perdono del cielo.[39]

Quello che noi dobbiamo maggiormente lodare nel nostro dramma sono alcuni pregi scenici. Calderón si è meritato il nome di poeta teatrale per eccellenza, e in questo più che in ogni altro dramma religioso, ha dato prova della sua valentia riuscendo sempre a porre in esatta corrispondenza ogni escogitazione metafisica o teologica con una peripezia dell'azione drammatica.[40] Ma egli forse non si attendeva, almeno per questo dramma, che anche i più tardi spettatori avrebbero dato la maggiore importanza all'apparato scenico. Il poeta Carlo Immermann ebbe nel 1836 a curarne la rappresentazione pel teatro di Dusseldorf, con un esito dei più fortunati, ma in una critica arguta del dramma ei riconosce che il buon esito si dovette non al suo valore intrinseco, ma piuttosto « al naufragio, alla montagna moventesi, al diavolo alato, agli angeli e agli arcangeli immersi in un torrente di luce a fuochi di bengala, infine a tutti quegli espedienti scenici che la fantasia seppe inventare ». [41] A Madrid il dramma fu rappresentato nel gennaio del 1876, ed a questo spettacolo credo alluda il Menendez y Pelayo quando scrive che « la lectura de *El Mágico prodigioso*, lo mismo que su representación en las tablas, de que fuimos testigos no hace mucho años, no *son* muy á propósito para dejar en nuestro ánimo esa extraordinaria admiración que parece que despertaba en Rosenkranz ».[42] L'amore alla spettacolosità si farà sempre più grande in Calderón, e costituirà uno dei difetti capitali del suo teatro religioso.[43]

❦

L'esame un po' attento dei tre precedenti drammi mi permetterà di procedere per altri alquanto più sol-

lecitamente, perchè più facile ci riuscirà definirne il carattere e scoprirne l'intimo concepimento. Al *Mágico Prodigioso* mi sembra connettersi molto strettamente *El Joséf de las mujeres.* Qui noi ci troviamo dinanzi non più un filosofo, ma una filosofessa, Eugenia. È figlia di Filippo, governatore di Alessandria, ed insegna filosofia. Il padre ha ricevuto dall'imperatore Galieno l'ordine di scacciare dalla città tutti i cristiani e di ridurli a vivere, lontani da ogni umano consorzio, nella solitudine dei monti. Fra i libri loro sequestrati, i quali Filippo aveva dati in preda alle fiamme, uno fu da Eugenia salvato. Su questo essa sta meditando all'aprirsi del dramma. Sono le epistole di San Paolo, delle quali un passo fra gli altri le riesce oscuro: « Nihil est idolum in mundo — Quia nullus est Deus nisi unus ». Come avrebbe il mondo per tanto tempo adorato molti Dei se vi fosse un Dio solo? Ecco il problema che deve dar luogo a una discussione teologica. Ma questa non si dibatte fra il protagonista e il demonio, sì bene fra costui ed Eleno, un vecchio sacerdote, perseguitato da Filippo. Ambedue costoro calano miracolosamente dall'alto nella camera di Eugenia, con grande spavento di lei; si bisticciano, contendono, discutono, finchè, non volendo il demonio acconciarsi alla sana ragione, il rivale gli lancia sul volto il nome di Cristo e lo fuga vergognosamente. Ma la povera Eugenia non sa riaversi dallo sgomento; grida contro i due importuni al soccorso, ma il padre e il fratello Sergio che sopraggiungono non vedono anima viva (poichè anche Eleno ha pensato bene di tornarsene dond'era venuto), e temono forte che la mente della donzella vacilli; il troppo studio deve averla resa demente! Reo di tanta sciagura è senza alcun dubbio il testo di Paolo, e delibera perciò Filippo di darlo alle fiamme, ma esso mette improv-

visamente le ali e gli vola di mano. E ora è tempo che il nostro poeta cominci a intessere qualche intrigo amoroso. E di siffatti intrighi ne troviamo in questo dramma a dovizia, anche là dove meno possiamo o dovremmo aspettarceli. Ma, come se una discussione teologica non bastasse, ora dobbiamo assistere a un'accademia letteraria. Manco male che a renderla più varia e dilettevole sono ammesse anche le donne. Anzi il posto d'onore viene assegnato ad Eugenia, che presiede all'adunanza. Quale sarà il primo argomento da svolgere? È bene si sappia che promotore dell'accademia è Sergio, che vuole avere un buon pretesto per vedere una dama, di nome Melancia, leggera anzichè no, ch'egli ama, e che prima si era lasciata amare dal capitano Aurelio. Questi ora è preso di Eugenia, ma ha sì poco dimenticato colei, che è geloso di Sergio. In mezzo a tanto tumulto di affetti è troppo naturale che il primo argomento di cui si discorre sia l' « amore ». E s'incomincia col leggere versi, e chi sa per quanto tempo si continuerebbe se non nascesse un diverbio fra Sergio ed Aurelio. I due pongono mano alla spada, ma li calma la venuta di Filippo, che, con poco rispetto della poesia e delle lettere, scioglie l'adunanza, manda ognuno alle proprie case, e alla presidentessa Eugenia dà una buona lavata di capo, per essersi dilettata della lettura di un libro cristiano; esso però fu arso e ogni pericolo sarà tolto. Così almeno pensa Filippo, ma s'inganna grossamente, perchè il libro, nuova fenice, risorge dalle proprie ceneri e va a posarsi sul tavolo di Eugenia, la quale è perciò ricondotta alla prima meditazione intorno all'unità di Dio. Ma, poveretta, è di nuovo presto distratta, poichè entrano di nascosto due innamorati, Aurelio e un cotal Cesarino. Essi però sono da lei gentilmente messi alla porta. Ma prima di uscire vengono a diverbio

e traggono le spade. Aurelio è passato da parte a parte dal rivale e cade morto al suolo, con grande spavento della fanciulla che, alla sua volta, cade svenuta. Allora, come nel *Mágico,* il demonio viene a spiegarci qualcosa di questa aggrovigliata matassa. Esso ci avverte di avere avuto da Dio il permesso di perseguitare Eugenia, e perciò entrerà nel cadavere di Aurelio al fine di impedire con tutte le forze sue che ella giunga a rinnegare gli dei o abbia almeno prima molto a soffrire. Epperciò egli entra nel corpo di Aurelio e lo rianima; e quando Eugenia al riprendere i sensi chiama di nuovo al soccorso e accusa Cesarino di avere ucciso il capitano dinanzi a' suoi occhi, il padre e il fratello, che lo vedono sano e vegeto, devono con gran dolore nuovamente convenire ch'ella è pazza o scimunita.

A lei non resta perciò altro partito che quello di fuggire dalla casa paterna. E la seconda giornata ce la mostra appunto in un eremo della Tebaide, ove vivono i cristiani perseguitati. A tentarla le si presenta il demonio, sotto le spoglie di Aurelio, e quasi sta per farle violenza, quando giunge inaspettato il sacerdote Eleno che la salva stringendola fra le braccia e involandola seco per l'aria. Anche Cesarino, che va in traccia della donna, giunge colà e s'azzuffa col presunto Aurelio. I due sono sorpresi dal governatore Filippo che li crede autori del ratto della figlia e li condanna a morte. Ma il demonio si lancia da una rupe nel Nilo dove i coccodrilli festanti lo accolgono e lo sorreggono. Anzi uno di essi lo trasporta su di una rupe, donde il diavolo rivela ai presenti che Eugenia fu rapita non dagli uomini, ma dagli dei, a fianco dei quali ora siede nel cielo: essi l'adorino come dea e le innalzino altari. Non desiste egli però dal ricercarla nelle solitudini di quei monti, e riesce difatti a scovarla in una grotta dove,

in abito fratesco, vive con Eleno. Ei la trae seco e s'affretta ad offrirla come schiava a Melancia, la quale credendola un uomo se ne innamora perdutamente.

Al principio della terza giornata questo amore divampa indomato, ma facilmente si comprendono le ripulse di Eugenia (« il Giuseppe delle donne »), la quale non vuole svelarsi. Giura Melania di vendicarsi, e infatti, essendo i grandi e il popolo adunati per celebrare feste solenni in onore della nuova divinità Eugenia, la donna si fa innanzi coi capelli disciolti, e furente accusa il suo schiavo di aver tentato di farle violenza; e poichè questi tace e non si discolpa, è condannato ad essere arso vivo, con grande letizia del demonio, il quale sa che Eugenia sarà dannata perchè non muor per la fede. Ma mentre è condotta al supplizio giunge Eleno, che la rimprovera di non avere a sua difesa rivelata la verità, permettendo il trionfo della menzogna. Eugenia allora si fa animo; narra la sua storia; deride gli astanti i quali mentre si apprestano ad adorarla come una divinità, la trascinano d'altro canto come un malfattore al supplizio, e accesa di santo sdegno invoca sugli empi il fuoco del cielo, e su Melancia una folgore che la incenerisca. Allora l'atmosfera si corrusca, i lampi fendono l'aria, lo schianto della folgore sgomenta i convenuti, e Melancia muore arsa da un fulmine. Il popolo dinanzi a tanti prodigi si commuove e prorompe nel grido: « Viva il Dio di Eugenia ». Si convertono Filippo e Sergio, ma Cesarino, al quale la fanciulla rifiuta la mano di sposa, la condanna all'ultimo supplizio. Il demonio esce allora dal corpo di Aurelio, e appare nelle sue vere sembianze; sopra un trono di nubi si mostra sfolgorante di luce Eugenia, mentre dal profondo esce la voce di Melancia che si lagna delle pene infernali che la tormentano.

Secondo lo Schack « questo grandioso dramma è per la forza della concezione e la vigoria del pensiero, non meno eccellente che per la perfezione della sua forma esteriore, atta alla più potente efficacia scenica ».[44] Ma con buona pace del valoroso storico del teatro spagnuolo, sarà più ragionevole tenere altra sentenza. Il dramma mostra tale deficienza nel senso della misura, che anzichè una cattiva imitazione del « Mágico Prodigioso » dovremmo dirnelo una parodia. Qui non più soltanto dispute teologiche, ma anche dispute letterarie; non più un solo intrigo amoroso, ma tale avvicendarsi di intrighi quale potremmo difficilmente aspettarci in una commedia profana. Il miracoloso ha nel dramma tanta parte da giustificare il sospetto che il poeta più che allo svolgimento di un'azione abbia mirato alla spettacolosità della rappresentazione; più ad abbagliare gli occhi che non a commuovere. E il miracoloso è qui per giunta della peggior specie, perchè sovente grossolano, assurdo e grottesco. Un libro che vola, e che arso ritorna allo stato primiero; due personaggi che si sollevano volando per l'aria; la ridda dei coccodrilli intorno al demonio; un fulmine che incenerisce un personaggio, ecco prodigi che possono essere tollerati sulla scena soltanto da un pubblico se non barbaro, certo rozzo e ignorante. E anche la concezione del demonio che entra in un cadavere umano, concezione a cui Dante ha saputo dare una sì grande terribilità tragica, non consegue nessun effetto grandioso perchè il demonio si mantiene quel diavolo inabile e sciocco di molte leggende, che in ogni impresa corre incontro a una certa sconfitta.

E v'è di più. Il modo in cui il dramma comincia induce a pensare che Eugenia debba essere guidata alla vera fede, se non per virtù delle proprie meditazioni sui libri sacri, almeno, come nel « Mágico », da

un concorso di esteriori accidenti, i quali non solo drammaticamente conducano agli effetti medesimi, ma siano in istretto rapporto coi commovimenti interiori o da essi derivino. Ma qui come giova all'azione l'accademia letteraria, come l'amore di Sergio per Melancia, o la risurrezione del corpo di Aurelio? C'informa il demonio ch'ei vuol opporre alla conversione di Eugenia quanti più ostacoli potrà, e certo molti ne accumula, ma senza che scaturiscano da nessuna ragione interiore, o siano fra loro in qualsiasi rapporto logico o necessario. Sembra che il dramma voglia celebrare il trionfo della fede e della castità contro le male arti del nemico dell'uomo, ma questo trionfo dovremmo attenderlo come frutto dell'agire di Eugenia, come effetto di una tragica lotta da lei saggiamente e coscientemente sostenuta contro gli eventi e contro gli uomini. Ma pur troppo la nostra eroina male adempie al suo ufficio, sì che fra i contrasti del demonio e di Eleno, non cerca nè trova una propria via. Anzi per poco non esce tanto di strada da perdersi senza remissione; e tanta è la sua sete di martirio che una volta si appresta ad andare alla morte quando non dovrebbe, e se Eleno non sopraggiungesse in tempo, ella si dannerebbe, per isbaglio, l'anima!

Volle il poeta senza dubbio anche mostrare come un popolo che vive fuori della legge del vero Dio disconosce o perseguita la innocenza e la giustizia, esalta e adora menzognere parvenze, e diviene stranamente ludibrio delle arti del demonio. Ma anche qui aspettiamo indarno svolta con qualche grandiosità la lotta che si combattè in Alessandria fra il morente Paganesimo e il Cristianesimo trionfante. Non solo il popolo è volgo ignorante che ora inneggia a un idolo e or lo abbatte; più ciechi e più irragionevoli di lui, più poveri di mente e di cuore sono coloro che lo governano, i

quali colla medesima leggerezza fanno all'amore, o discutono nelle accademie, o incrudeliscono contro i nemici. Anche qui abbiamo piuttosto dinanzi degli spagnuoli del secolo decimosettimo che nelle loro imprese galanti trovano di quando in quando il tempo di volgere gli occhi al fumo che sale dai roghi, ai quali dà esca una superstizione alimentata dal fanatismo e dal tornaconto.[45]

Un altro dramma che ha con questo molte somiglianze è quello che s'intitola *Los dos amantes del cielo*. Colui che qui si scervella sopra un testo sacro è il giovane Crisanto, figlio di Polemio primo senatore e governatore di Roma. Anch'egli è visitato da due personaggi misteriosi, questa volta invisibili a lui ma non allo spettatore, i quali disputano, non v'era da dubitarne, intorno alla natura degli dei del paganesimo e alla verità dell'evangelo di Cristo; e anch'egli parla stupito ad alta voce, e perciò gli amici accorsi dubitano della saldezza del suo cervello. Qui pure un decreto dell'imperatore ordina di ricercare e imprigionare i cristiani che vivono nascosti nelle selve, e anche qui è insigne fra essi un vecchio, che si chiama non più Patrizio o Eleno, ma Carpoforo. Ed ora il lettore ha già compreso lo svolgimento del dramma. Secondo il consueto, molti ostacoli si opporranno alla conversione di Crisanto, ma tutti saranno vinti dall'intervento del santo. Infatti un amico del giovane, Claudio, si propone di distoglierlo dalle sue meditazioni e melanconie. A tal fine lo conduce seco in un bosco sacro a Minerva, ove dimorano tre ninfe, Nisida, Cinzia e Daria. Fra esse quest'ultima soltanto riesce a commuovere l'animo di Crisanto, ma nel tempo stesso ella gli giura che non amerà se non colui che sarà morto per lei. Crisanto si acconcerà alla sua pretesa; ma frattanto, poichè non deve mancare la

solita disputa teologica, va in traccia del vecchio Carpoforo. Lo rinviene e lo trova molto ben disposto a fargli una lezione di catechismo, ch'egli però non comprende del tutto, specialmente per ciò che riguarda il mistero della Trinità. Ma per disavventura il colloquio è interrotto dal sopravvenire dei soldati imperiali; il vecchio miracolosamente scompare, ma il giovane è imprigionato e mandato come reo a Roma. Perviene però Claudio a fargli sostituire uno schiavo che è giustiziato in sua vece, mentre Crisanto è rinchiuso nel palazzo paterno, dove vive vaneggiando intorno a non si sa quale amore per una fanciulla o a quali problemi filosofici. E qui avviene qualcosa che ci ricorda *La vida es sueño* del nostro poeta, poichè dapprima ci vien mostrato Crisanto carico di catene, e poscia lo vediamo condotto celatamente in ricche sale dove è invitata la gioventù romana affinchè lo distolga fra i sollazzi dalla sua tristezza: all'uomo che saprà guarirlo sarà dato un talento di rendita, e alla donna, se nubile, sarà concessa la sua mano di sposo. All'impresa si accingono il vecchio Carpoforo, che si spaccia come medico, e le tre ninfe che già conosciamo. Quegli più che alla salute del corpo vuole provvedere a quella dell'anima, e perciò appena può rimaner solo con Crisanto lo catechizza e lo prepara al battesimo, che è un talismano infallibile contro le persecuzioni degli uomini e le seduzioni delle donne. Dal canto loro le tre fanciulle usano di loro arti, ma invano, perchè al nome del Dio dei cristiani ogni loro valentia vien meno: è Nisida insigne per l'arte del canto, Cinzia per la sua dottrina, Daria per la beltà. Però anche questa volta Crisanto si commuove più davanti a costei che alle altre, e si augura che possa anch'ella apprendere la vera dottrina. Ma in una disputa che sostiene con lei, quasi verrebbe ad avere la peggio se

non accorresse Carpoforo. Ma costui viene scoperto e decapitato, e la sua testa staccata dal busto mostra Polemio al figlio come ammonimento e minaccia. Però essa prodigiosamente si fa a parlare, di guisa che non solo Crisanto si rafferma nella nuova fede e chiede il martirio, ma anche Daria si proclama cristiana. E subito dopo un nuovo prodigio stupisce le genti; mentre Crisanto è condotto prigione fra catene, se ne scioglie per virtù misteriosa, e un leone libera Daria mentre è condotta in un lupanare e sta per essere deflorata da uno de' suoi manigoldi. I due giovani si riveggono, ma sono scoperti e presi dai soldati di Polemio che li insegue. Questi ordina che siano precipitati in un burrone che colà si apre orrido e profondo. Alla sentenza il sole si oscura; fulmini e comete rutilanti solcano l'aria, i monti si scuotono, il baratro manda voci e canti dolcissimi, e dall'alto scende una rupe che lo copre e lo chiude, mentre un angelo annunzia che quel luogo rimarrà sacro ai due martiri, e le età future ripeteranno: « Qui giacciono i due corpi di Crisanto e di Daria, i due amanti del cielo ».

In questo dramma Calderón ha seguito davvicino le fonti che narrano la vita dei due santi Crisanto e Daria. Probabilmente egli ebbe dinanzi, anzichè la « Legenda aurea » dove il racconto è frammentario, la narrazione del Surio.[46] Anche quivi troviamo le peripezie principali del dramma: l'inclinazione del giovane Crisanto alla meditazione filosofica, le sue letture degli evangeli, gli insegnamenti di Carpoforo, i tentativi di Claudio che vuol distoglierlo da' suoi pensieri, le arti delle fanciulle per sedurlo, e il trionfo su tutte di Daria, la quale però si converte al cristianesimo, sposa il giovane e vive con lui castamente. E quivi pure la prigionia di Crisanto, la condanna di Daria al bordello, la com-

parsa del leone che la salva, e la fossa ove sono insieme sepolti vivi i due martiri.

Il dramma fu diversamente giudicato dai critici. Lo Schack ne dice un gran bene. Secondo lui « la dolcezza e la purezza celestiale del sentimento che in esso sono profuse, ci mostrano nella più bella luce la pietà di un nobile poeta »; e tutti « devono essere concordi nel riconoscere l'arte stragrande con cui questi ha trattato la leggenda: il suo dramma appartiene a quanto di più perfetto fu poeticamente dettato in questo genere ».[47] Un giudizio favorevole ha pronunciato anche lo Schaeffer,[48] ma di avviso contrario è il Menendez y Pelayo. Egli scorge molta bellezza nella concezione fondamentale del dramma, ma difetti imperdonabili nel suo svolgimento, in cui lamenta delle « puerilità veramente indegne di Calderón e dell'argomento. L'opera invece di essere un dramma teologico sublime, come potremmo attenderci dal principio, si tramuta in una commedia d'intreccio »; e tante « sono le scene episodiche che l'attenzione è distratta dall'assunto principale ».[49] Lo Schmidt chiama questo dramma « meraviglioso »; egli vi scorge un senso riposto, perchè l'allegoria gli sembra innegabile nell'intervento e nel significato delle tre fanciulle Nisida, Cinzia e Daria, delle quali soltanto l'ultima riesce a guadagnarsi l'affetto di Crisanto. Lo Schmidt fu certo uno dei migliori conoscitori del teatro calderoniano e l'opera sua, ricca di dottrina e di senno, attende ancora chi la « cacci di nido ». Il suo giudizio è però sempre il ben venuto. « Le tre fanciulle, scrive egli, che si adoperano per la conquista dell'uomo, sono manifestamente quelle tre diverse direzioni verso cui può tendere l'attività umana: la produzione e il guadagno; la difesa contro tutto ciò che è pernicioso; il sapere e le sue esplicazioni. L'uomo veramente animato

dallo spirito di Dio disprezza tutti e tre questi stati fino a che essi non abbiano fatto centro e pernio della loro vita ciò che v'è di più alto al mondo, il principio religioso. Così Nisida aspira alla mano del giovane solo per la brama di danaro e di averi; Cinzia per desiderio di onori e di vanagloria; Daria per il proposito di procurare la vittoria a ciò che essa giudica sia la verità ». Perciò questa sola trionfa; essa è illuminata dalla nuova luce, « e riceve nella santità della morte il bacio verginale del fidanzamento ».[50]

Che alle tre fanciulle sia da attribuire un significato simbolico è forse innegabile, ma esso non è probabilmente quello a cui pensa lo Schmidt. A me sembra che le parole stesse del poeta possano risolvere la questione. Nella prima giornata, in una scena idillica di un lirismo veramente dolcissimo, le tre ninfe Nisida, Cinzia e Daria vanno superbe per virtù e doti diverse: è la prima come vedemmo abilissima nel canto, ama la seconda le lettere e gli studi, e la terza va altera della sua bellezza. E per queste doti appunto le ammira Crisanto, e di Daria loda la venustà della persona, di Cinzia la intelligenza e il sapere, e di Nisida la valentia nell'arte musicale; e interrogato quale fra esse ei preferisce, risponde: « la più bella »; e di Daria difatti s'accende, e lei sola richiede d'amore, sebbene la trovi altera, disdegnosa e indifferente. E quando le tre fanciulle si accingono all'impresa di guarire Crisanto, ripete il poeta che Nisida è valente nella musica, che Cinzia è dotta, e Daria bellissima. Non è dunque vero che costei simboleggi il sapere umano e le sue esplicazioni, attribuzioni codeste di Cinzia. Il concetto del poeta e della leggenda è molto più semplice di quello che pensi lo Schmidt. Qui si vuol dimostrare che i pericoli maggiori derivano alla salute dell'anima dalle seduzioni della beltà femmi-

nile. Dice Carpoforo a Crisanto: « Il battesimo ti premunirà contro le persecuzioni degli uomini e le seduzioni delle donne ». Ma quali seduzioni? Quando lo sorprende in colloquio con Daria ecco che egli lo pone in guardia contro « la bellezza » di lei. Non dunque la valentia nelle arti, non la dottrina della donna sono il più formidabile nemico dell'anima, ma sopratutto la beltà, le grazie seduttrici del corpo muliebre. Eccoci quindi anche questa volta ridotti a una lezione, poco astrusa e poco peregrina, di catechismo. Si domanda lo Schmidt perchè Calderón non ha pensato a far convertire anche Cinzia e Nisida. Probabilmente il poeta non si è proposto il quesito; l'attenzione dello spettatore doveva a poco a poco circoscriversi ai due santi da celebrare. Certo l'argomento poteva prestarsi a un'opera d'arte notevole, e il poeta ha talvolta saputo svolgerne preziosi elementi, ma qui pure l'amore allo spettacoloso, all'inaspettato, al miracoloso, a tutto quello che potesse abbagliare la fantasia o l'occhio de' suoi spettatori ha prevalso, specialmente nella terza giornata, sopra le vere ragioni dell'arte.

E questo dramma ricorda, sebbene più lontanamente, anche un'altra opera di Calderón, *Las Cadenas del demonio*. Leggiamo nei Bollandisti gli *Acta fabulosa* di Pietro Abdìa dove è narrata la conversione compiuta da S. Bartolomeo dell'estrema parte dell'India. Quivi si adorava un idolo di nome Astarotte, il quale era abitato da un demonio che si vantava di saper dare la vista ai ciechi e guarire gl'infermi. Il re della terra, Polimio, avuto notizia dell'arrivo e dei miracoli di Bartolomeo, lo prega di volergli guarire una figlia sua « lunatica » ch'egli aveva fatto incatenare « quia omnes morsu attrectabat, et, quos poterat tenere, scindebat et caedebat, adeo ut nullus ausus esset accedere ad eam ».

Ordina il santo che ella sia sciolta, ristorata di cibo e di riposo e condotta a lui il dì seguente. Allora coll'aiuto divino egli vince il demonio che la opprime e la libera dall'ossessione diabolica. E allo scopo di por fine all'idolatria e provare che l'idolo non sapeva operare le sue guarigioni se non in coloro ch'egli stesso aveva resi infermi, si dice al re disposto a dimostrare a tutti come egli avesse vinto, legato e reso muto il demonio che abitava la statua, e come si sentisse atto a fargli confessare la propria impotenza. E difatti dinanzi a numerosa e solenne adunanza, mentre si apprestano all'idolo i consueti sacrifici, il demonio, costretto dal santo, esclama: « Cessate, miseri, sacrificare mihi, ne peiora patiamini quam ego, qui catenis igneis religatus sum ab angelis Jesu Christi, quem Judaei crucifixerunt ». Lo costringe inoltre Bartolomeo a confessare gli inganni suoi nei miracoli che operava e ad uscire dal simulacro. Un angelo appare che monda il tempio e rivola in cielo; sì che alla vista di tanti prodigi il re, la regina con due figli, l'esercito e il popolo tutti si convertono al cristianesimo; anzi Polimio, deposte le insegne regali, si fa a seguire l'esempio del santo, ch'ei vuol sempre con sè. Di ciò si adirano i sacerdoti dei templi pagani; i quali si recano a muovere le loro lagnanze al fratello del re, Astiage, che fa imprigionare e decapitare S. Bartolomeo.[51]

Su questa narrazione intessè Calderón la sua commedia. Ma egli si propose manifestamente di concatenarne gli elementi slegati, di subordinarli a un concetto unico, di accrescer loro importanza e profondità. Il dramma deve celebrare la conversione, per opera di un santo, di un paese idolatra, ma oltre che a questo compito, esso deve obbedire ad un altro: a dimostrare una tesi che mi sembra risulti chiara sin dapprincipio. Il nostro

poeta ha scritto un dramma che entra nel novero di quelli che furon detti fatali. Protagonista è quella figlia del re di « Armenia », che la fonte dice « lunatica ». Essa, che si chiama Irene, è stata rinchiusa dal padre Polemio in una torre che sorge in un deserto, perchè quando nacque i savi profetarono che essa avrebbe recato al regno guasti e rovine. Irene è sana di mente, nè è dapprincipio tormentata da ossessione diabolica; è sana ed incolpevole e perciò non comprende la ragione della sua prigionia. Anzi se ne lagna tanto amaramente cogli dei, i quali hanno concesso a tutti gli esseri viventi una libertà che a lei sola è negata, che, deposta ogni fiducia e speranza in essi, offre vita e anima alle potenze infernali quando sappiano donarle la libertà. Questo inizio ha senza dubbio richiamato alla mente del lettore un dramma celebre del nostro poeta, *La vida es sueño*, dove Sigismondo figlio pure di un re, è rinchiuso in una torre e tenuto lontano da ogni umano consorzio perchè il padre ha letto negli astri che egli sarà tiranno crudele e rovina del regno. Però dobbiamo qui subito avvertire una differenza notevole. Sigismondo è per natura e destino profondamente malvagio, e di costumi ferini più che umani, cui la paziente ed oculata educazione di un custode non vale a mitigare, mentre non è Irene pervasa da terribile influsso malefico se non dopo la invocazione; il quale influsso però non la rende perversa.[52]

Alle parole in cui essa offre l'anima agli dei infernali per averne la libertà personale, risponde il demonio Astarotte, improvvisamente apparso: « Io l'accetto ». Questo patto diabolico ci riconduce al « Mágico ». Irene ha appreso da due dame, alla cui custodia è stata affidata, che il re suo padre ha deliberato di nominare suo erede uno dei due figli del fratello di lui Astiage. Ma

essa non intende rinunziare a' suoi diritti e perciò desidera ad ogni costo la libertà.[53] Il demonio gliela promette, e poichè anch'essa si mostra, come Cipriano, un po' diffidente, e vorrebbe da lui una prova della sua potenza, subito egli le fa apparire dinanzi i due cugini; prima Zeusi, che brandita una spada e bestemmiando gli dei, insegue un suo servo; poi Licanoro che sta disputando con un sacerdote intorno ai primi versetti del Genesi; il demonio toglie improvvisamente a quello la vista, a questo l'uso della favella. Irene è stupefatta, e vinta stringe il patto. Essa dice al demonio: « Io mi confesso tua, Astarotte, in vita e in morte ».[54]

I due figli di Astiage ci riconducono alla « Vita è un sogno », ove anche il re Basilio ha due nipoti che aspirano alla corona; ma da questo punto il nostro dramma si scosta sia dalla « Vita » quanto dal « Mágico », per seguire una via propria. La quale però non è la migliore. Poichè mentre in quei drammi sono i due protagonisti stessi quelli che cercano e trovano in sè medesimi la energia morale di redimersi a libertà e la forza di vincere e domare, l'uno le potenze fatali, gli influssi maligni degli astri e gli istinti ferini sortiti da natura, e l'altro la mala signoria di una potenza ultraterrena; nel nostro dramma Irene, resa furibonda e demente dall'influsso diabolico, perde la coscienza delle proprie azioni, e guarisce non per rigenerazione interiore o in virtù di un raziocinio bene diretto, ma in forza di un miracolo operato a sua insaputa. Quando i prodigi che in nome delle nuova fede Bartolomeo va compiendo hanno ormai convertito il re e la corte, si appresta il santo a ridonare ad Irene la ragione. L'impresa è difficile e lunga. Dapprima è una musica misteriosa che gli risponde, poscia è il demonio che parla per bocca della fanciulla e che tenacemente resiste alle

imposizioni di abbandonarne il corpo. Tuttavia esso è a poco a poco costretto a cedere, a lasciar libere « lingua, anima, parola e voce », e a ritirarsi all'estremità di un capello, e alla fine interamente, con gran tuono e fragore. Irene cade come morta a terra, ma riacquista lentamente i sensi e ad alta voce proclama essere Cristo il suo Dio. A tal vista anche il re si converte. Ed ecco sostituito al dramma interiore un'azione affatto esterna, che non scaturisce dalla coscienza o dalla mente del personaggio. Nella « Vida es sueño » sin dalle prime scene noi siamo avvertiti, come osserva il Graf, « che tutto il processo del dramma altro non sarà che una profania e un composto risultamento delle lotte e dei trionfi di cui avrà a farsi teatro l'anima di Sigismondo. Il dramma comincia lì dentro e di lì si deriva; la sua composizione e lo svolgimento sono di natura essenzialmente organica ».[55] Meno profondo senza dubbio è il dramma che si svolge e combatte in Cipriano; esso è un rivolgimento del suo pensiero anzichè della sua coscienza, ma il personaggio è cosciente di quanto accade fuori e dentro di lui, e tutto accade pel suo proprio volere. Non così in Irene. A un certo momento re Basilio s'avvede di aver troppo facilmente dato fede ai presagi, giacchè « il fato più tristo, la più violenta inclinazione, il pianeta più empio inclinano, ma non forzano al volere ». Qui, soggiunge il Graf, « è espressa l'idea fondamentale del dramma: il destino esercita il suo formidabile impero, gli astri versano dal cielo gl'inevitabili loro influssi, ma l'umana volontà si conserva libera, e può ribellarsi alla potenza loro che la preme, ma non la distrugge e può di essa trionfare ».[56] La quale volontà è impersonata nel « Mágico » in Giustina, e da costei Cipriano prende esempio e conforto. Certo in questi due personaggi la libertà non è, come in Sigismondo,

frutto di un altrettanto tragico dissidio interiore, e deriva, piuttosto che dal travaglio della coscienza, da un freddo e impassibile rigore del ragionamento, ma abbiamo pur sempre azione voluta e cosciente. In Irene al contrario collo spegnersi della ragione cessa ogni moto interiore e perciò ogni movente drammatico: la sua guarigione non è merito di lei, ma del santo, il quale attira sovra di sè l'attenzione, e diviene d'ora in poi il protagonista del dramma: la lotta ora si combatte fra lui e il demonio; e il patto diabolico di Irene è spezzato non per virtù di lei, ma di altri. Lo Schack trova anche qui molto da ammirare. I discorsi, scrive egli, dell'apostolo Bartolomeo, fanno tale impressione su di Irene « che, nella coscienza della propria colpa, è presa da dolori intimi e poi da pazzia. La descrizione della sua frenesia appartiene indubbiamente a ciò che di più magistrale fu mai poetato; alla fine la sua anima risorge da questo scompiglio, e si converte al cristianesimo ».[57] A voler essere più esatti convien dire che Irene, dopo essersi data al demonio, vede Bartolomeo, e ne ode il grido formidabile: « Penitenza, penitenza ». Essa lo descrive al re, vecchio, povero, ischeletrito; ma non gli si mostra amica, anzi prega i due galanti Zeusi e Licanoro di volerlo andare cercando per non lasciarlo impunito di avere con inaudita baldanza ingiuriato il loro Dio. E quando il popolo, oramai convertito, insorge contro i sacerdoti del tempio, e i partiti contrarii stanno per venire alle mani, essa corre in mezzo alla folla tumultuante e con voce terribile grida: Oh me infelice! e cade tramortita al suolo. Riacquista subito i sensi ma non la ragione, e furiosa si dibatte fra lacci e catene. E sempre vaneggia finchè Bartolomeo, lei incosciente, la guarisce dall'ossessione. Si desidera dunque qui invano il dramma psicologico; ad esso il poeta

ha preferito sostituire la narrazione dialogata di casi stupefacenti.

Neppure nel nostro dramma dovevano mancare e amori e dispute teologiche e miracoli a dovizia. I due figli del re di cui parlano le fonti sono mutati in due nipoti, figli del fratello Astiage. Essi sono due gemelli, e poichè la balia dimenticò al loro nascere di apporre un segno a quello che prima venne alla luce, si ignora quale debba essere il legittimo erede al trono persiano. L'uno, Zeusi, è ambizioso, lascivo, ingiusto, violento, omicida; l'altro, Licanoro, umile, docile, di poco animo e meditabondo. Ed ecco i due caratteri antitetici che siamo avvezzi a trovare nel dramma religioso calderoniano. La meditazione e la dottrina spingono naturalmente Licanoro alle dispute teologiche; nè egli è solo, perchè S. Bartolomeo apre nel tempio dinanzi a gran folla una discussione solenne intorno alla sua fede, alla natura di Cristo, alla Trinità, ed ha per competitore nientemeno che il demonio. Quanto ai miracoli mi basterà ricordare che a Zeusi è tolta e ridata la vista, e a Licanoro la parola; che il santo lega col segno della croce il demonio; che, inseguìto, si alza a volo, entra nelle case anche a porte chiuse, fa cadere privo di forze Zeusi, e alla fine del dramma salva Irene, nel mentre che Licanoro, ingelosito da un'apparizione diabolica, è in procinto di ucciderla. Ad un tratto appare una nube nel cui mezzo Bartolomeo trionfa e preme sotto a' suoi piedi il demonio incatenato, il quale pubblicamente rivela le sue male arti e si sprofonda nel suolo, mentre il santo si alza volando al cielo.

❦

Tre altri drammi si possono pure raggruppare insieme, perchè si propongono uno scopo identico: la glorifica-

zione di una statua o di un simbolo della Fede. Viene primo per ordine di tempo *La Virgen del Sagrario,* che vide la luce nel 1637, ma che il poeta forse compose qualche tempo prima. Io non devo intrattenermi intorno a quest'opera se non molto brevemente, perchè essa anzichè un dramma è una narrazione epica dialogata. Abbraccia tre età fra loro lontane e muta perciò di personaggi ad ogni giornata: unico legame permane la devozione degli Spagnuoli per la statua della Vergine che si venera in Toledo dai tempi più antichi, e argomento sono la origine misteriosa, le fortunose vicende, il ritrovamente di questa statua (*su origin, pérdida y restauración*), e il suo solenne trasferimento nella vecchia cattedrale. Conviene notare per questo e per gli altri due drammi di cui avrò a discorrere, che Calderón potè avere davanti a sè abbondanti fonti storiche, ma che egli alla storia preferì di regola la leggenda, e agli elementi reali i fantastici o i miracolosi. La prima giornata celebra oltre che l'origine della statua, i santi Ildefonsi e Leocadia. È re di Toledo Regisundo, il quale durante una caccia insegue una fiera che ad un tratto s'arresta, si leva una maschera e mostra di essere uomo. I due si azzuffano; ma, non potendo la fiera superare il rivale, si sprofonda nel suolo annunziando che quando un re sarà vinto da lei, la religione cristiana sarà in Ispagna profanata. Allora il re fa chiudere la fossa con una porta, a cui ogni suo successore dovrà aggiungere un catenaccio, affinchè nessuno corra mai il pericolo di liberare dalla sua schiavitù la fiera che vi sta entro sepolta. La scena cambia. Sant'Ildefonso che ha un culto particolare per la Vergine vuol istituire in onore di essa la festa della Santa Aspettazione, la quale si celebrerà nella chiesa di santa Leocadia, ove si adora la immagine miracolosa del Sagrario. Il re e la regina ne sono ben

lieti, ascoltano da lui volentieri, in un discorso di oltre dugento versi, la storia dell'origine di questa immagine; essa deve aver appartenuto agli Apostoli! Poscia si scopre un sepolcro. È il monumento di Leocadia, morta martire della fede. Mentre gli astanti ne tessono le lodi, essa sorge dalla tomba, e fa alla sua volta caldi elogi dell'opera di Ildefonso. Il re e il santo vorrebbero trattenerla e l'afferrano, ma essa scompare, lasciando nelle loro mani, come preziosa reliquia, un pezzo del suo velo. Frattanto i due pagani Teudo e Pelagio, nemici implacabili del cristianesimo, congiurano ai danni della statua della Vergine. Essi vogliono di nascosto abbatterla e rovesciarla in un pozzo, e si nascondono perciò una volta dietro ad essa. Ma Ildefonso veglia e prega, ed essi assistono a un grande prodigio. Il santo a poco a poco viene levandosi per l'aria all'altezza della statua; dal cielo scende su di un carro trionfale la Vergine la quale regala il santo di una pianeta, e abbracciandolo gli annunzia che ella e lui dovranno per alcun tempo rimanere occulti e soffrire.

Calderón ha qui voluto, come dissi, celebrare anche Ildelfonso, vescovo glorioso di Toledo, il quale riempì della fama della sua santità la Spagna e il mondo, che fu considerato come l'avversario più formidabile dell'eresia, (la quale il nostro poeta impersonò nei due « pagani » Teudo e Pelagio), e celebrato in innumerevoli opere spaguole. Fra queste merita per l'uopo nostro menzione il poema, che consta di un migliaio di ottave, intitolato *Sagrario de Toledo* di Joseph de Valdivielso, poema che a dire del Menendez y Pelayo deve giudicarsi la fonte principale di Calderón, sebbene il Rouanet inclini piuttosto a credere che fonti devono essere state piuttosto due composizioni drammatiche di Valdivielso, le quale trattano due episodii della celebre leg-

genda: la discesa della Vergine che reca la pianeta a sant'Ildelfonso, e la miracolosa apparizione della santa immagine, che da lungo tempo si credeva perduta (argomento codesto della terza giornata del nostro dramma).[58]

La seconda giornata ci rappresenta Toledo assediata dai Mori e difesa dai cristiani capitanati da un governatore di nome Godmann, il quale per obbedire alla volontà dei cittadini viene a patti coi nemici comandati da Aben Tarif. I Toledani manterranno la loro religione e i loro riti; le loro donne e i loro averi saranno rispettati; vinti e vincitori formeranno un popolo solo che prenderà il nome di *Mistiárabes*. Tornato in città, Godmann, per timore che la statua della Madonna, il loro Palladio, venga insultata o infranta dai Mori, la cala entro un pozzo che vien chiuso e ricoperto. In questa seconda parte forse il poeta sciolse più il freno alla propria invenzione, sebbene non manchino personaggi storici. Egli volle senza dubbio rappresentare la condizione dei Mori di fronte ai cristiani, e far sì che Arabi e Spagnuoli gareggiassero in nobiltà e grandezza d'animo.

La terza giornata tratta del ritrovamento della celebre statua. Re Alfonso VI, cacciato dalla Castiglia dal fratello Sancho, vi ritorna subito dopo a cingervi la corona reale. Egli capita in un luogo ove due sudditi stanno duellando e nel mentre che l'uno di essi sta per essere ucciso dal rivale. Apprende che cagione al duello fu una contesa intorno al rito mozárabo e al rito cristiano, e allora egli dispone che nella chiesa di Toledo i Mozarabi abbiano una cappella pel proprio culto. Continuando la marcia verso Leon, gli giunge il moro Selin, che, ferito, gli annunzia essere la regina Costanza venuta meno ai patti da lui stipulati, perchè appena ei si fu allontanato da Toledo, essa si impadronì del

maggior tempio dei Mori, presso al quale sta nascosto un tesoro incantato; e perciò i Mori si ammutinarono. Infatti in Toledo, all'arcivescovo Don Bernardo aveva una visione rivelato il posto ove stava sepolta la statua della Vergine del Sagrario. Egli, informatane la regina, fece con lei scavare sul luogo. Levata una pietra si scoperse una spaventevole bocca da cui usciva un canto che rivelava l'esistenza del tesoro più ricco del mondo. Ma in quel mentre giunge Alfonso, pieno d'ira contro la consorte e col proposito di punirla colla morte. Essa però, che ne è stata avvertita, gli muove incontro brandendo con una mano un crocifisso e coll'altra un pugnale. Il re che vorrebbe ferirla è trattenuto da una forza arcana. Teme però che la caverna celi un tranello dei Mori, ma Selin vi si cala, e, tornatone, narra di aver veduta la statua della Vergine col bambino; e infatti poco dopo la statua lentamente si alza dal profondo burrone ed esce alla luce. L'arcivescovo l'afferra e fra i canti dei presenti la porta in processione. Qui pure gli elementi storici sono sopraffatti dai leggendarii, e alla spettacolosità del miracolo e della scena, non alla drammaticità dell'azione e degli eventi, è data la maggiore importanza.

Alla glorificazione della Vergine mira anche il dramma *La Aurora en Capocavana;* ma esso ha carattere proprio e intendimenti nuovi. Tratta della conquista e della conversione al cistianesimo del Perù per opera di Francesco Pizarro. Argomento storico come si vede, ma arduo per un poeta spaguolo che volesse serbarsi ossequiente alla verità e alla storia, facile invece a colui che si fosse proposto di alterare la verità e la storia, o di non dirne se non soltanto una piccola parte. All'aprirsi del dramma il poeta ci trasporta in mezzo a una folla di Indiani festanti, tra i quali primeggiano il re Guascar

Inga, il figlio Yupangui, il gran Sacerdote, e il *gracioso* Tucapel, tutti armati di archi e di freccie. Inga si crede discendente da un figlio del Sole e legittimo possessore del trono. Compiono appunto cinque secoli dacchè la sua stirpe occupa quel trono, ed egli e il popolo suo ne rendono grazie agli Dei. Fra gli altri è lietissimo Yupangui perchè gli sarà dato di vedere in quel giorno Guacolda, una sacerdotessa del Sole, alla quale sarà concesso, insieme colle compagne, di uscire dal tempio per prendere parte alle feste. Ma queste sono per mala ventura interrotte da una novità formidabile. Alla spiaggia sta per avvicinarsi uno strano mostro, non mai prima veduto, che naviga sulle onde del mare e manda strane voci e parole incomprensibili. Pensano di difendersi gli Indi e lanciano dardi, ma il bastimento risponde con un colpo di bombarda che li intimorisce e li fuga. Soli restano Inga e Yupangui, il quale consiglia al re di far sguinzagliare contro al nuovo mostro le bestie del loro serraglio, serbate ai sacrifizii al Sole. Frattanto si avvicina alla costa la nave. Stanno su di essa Pizarro, Diego de Almagro, Pedro de Candia e marinai. Incita Pizarro i compagni alla conquista di questa nuova terra in onore del loro re Carlo Quinto, ma Pedro de Candia gli fa considerare che l'equipaggio è di troppo scemato perchè sia cosa prudente il cimentarsi ad una conquista. Giudica più opportuno il raccogliere su quella terra delle testimonianze della loro scoperta, come alberi, erbe, frutti, e di piantarvi a loro ricordo una croce.[59] Pizarro incarica lui stesso dell'ardita impresa di inalberare il simbolo della loro fede su quella terra sconosciuta, e Pedro acconsente.[60] Gli si fa incontro Yupangui, ma i due non riescono a intendersi per la diversità del linguaggio (sebbene parlino ambedue il castigliano!), anzi interpretano a rovescio i loro gesti

e le loro parole, sì che vengono in procinto di azzuffarsi quando all'indiano cade di mano l'arco e il braccio rimane inerte. Allora si sciolgono contro allo sconosciuto un leone e una tigre, ma questi animali lungi dal molestarlo, gli fanno gran festa, e gli permettono di salire su di un monte vicino, dove egli pianta la croce. Ma questo straordinario evento suona minaccia e condanna alla religione del luogo. Ed è questa religione che il poeta ci presenta ora in figura di donna coperta di abito nero cosparso di stelle, e ornata di veli e di piume. Si chiama Idolatria. Essa è impaurita dei nuovi casi; tuttavia non tenterà di abbattere la croce, per evitare che compia prodigi e converta le genti alla nuova fede. Piuttosto imporrà sacrifici ancor più crudeli che per lo passato, perchè non saranno più immolati al sole degli animali, ma vittime umane. E infatti a Inga che supplica il dio di voler scongiurare il nuovo pericolo, essa risponde non esservi altra salute se non nel sacrificio di una creatura umana. Le sorti sono gettate e la scelta cade su Guacolda, la bellissima sacerdotessa che è amata da Yupangui, al quale essa corrisponde, e segretamente anche dal re. Ella confessa al suo amante di essere stata votata al dio contro la volontà sua dal padre, e di non poter perciò rassegnarsi a morire sacrificata; nè d'altro canto comprende come possa esservi un dio assetato di sangue umano e tanto crudele da indurre un suo seguace ad uccidere un altro seguace. « È forse buona legge, esclama, che un Dio non muoia per me, e che io muoia per lui? » Essa vorrebbe nascostamente fuggire dal tempio e rifugiarsi in qualche isola deserta, dove condurre la vita, ignorata da tutti. Yupangui l'ama ardentemente, ma il suo animo è combattuto da scrupoli religiosi che lo rendono titubante e timoroso, quando, a incitarlo all'impresa di trafugare

la fanciulla, sopraggiunge il padre Inga, il quale anzi gliene affida l'incarico, e nel tempo stesso gli rivela il suo amore per lei. Ma rimasto solo, il re vede farglisi incontro Idolatria la quale ha avuto sentore della trama. Essa gli rivela come egli viva in un grosso errore credendosi legittimo discendente ed erede del sole. Tosto gli fa comparire dinanzi il suo antenato antichissimo Guascar; e, in una seconda apparizione, dall'alto di una rupe un sole e dietro ad esso un trono dorato, sul quale siede Guascar, riccamente vestito, con scettro e corona. La visione scompare, e Idolatria ne spiega ad Inga il significato. Gli dimostra come egli non discenda direttamente dal sole, ma da un uomo menzognero e mistificatore del prossimo che si fece credere alle prime genti figlio di questo astro. Perciò se egli mai osasse impedire il culto al sole o vietarne i sacrifici, il suo vero essere diverrebbe manifesto al suo popolo, ed ei sarebbe cacciato dal trono.

La seconda giornata si apre con grida di guerra. Pizarro ed i suoi sono assediati in una città di cui riuscirono a impadronirsi. È notte, ma Pizarro non può trovar sonno, quando ode ad un tratto gridare: « Al fuoco, al fuoco! » La città è incendiata, ma nel grave frangente e nel generale scompiglio gli Spagnuoli invocano il soccorso di Maria Vergine. Allora si vede scendere dall'alto, al suono di una musica celestiale, una nube che ha forma di trono e che reca in seno due serafini, i quali sostengono la immagine di Nostra Signora di Capocavana con in braccio il bambino, mentre cade copiosa neve spegnitrice del fuoco. Vedono tanto prodigio Inga e i Peruviani; il fuoco lentamente si placa e i due angeli elevano un canto inneggiante alla Spagna. Per tanto miracolo, Idolatria è furibonda. Tuttavia non dispera; anzi tutta l'ira sua appunterà con-

tro gli Spagnuoli e Guacolda, la quale è fuggita dal tempio e si è resa irreperibile. E veramente costei vive, in abito da contadina, in una solitaria campagna, dove trascorre le ore migliori pensando a Yupangui che più non rivide dal giorno in cui la condusse celatamente in quel remoto soggiorno. Ma colà giunge improvviso, perchè Idolatria gli ha prestato le sue ali, il «gracioso» Tucapel, il quale sa che sulla sacerdotessa è stata posta una grossa taglia. Egli la riconosce e svela il segreto. Yupangui, che sopraggiunge, vorrebbe condurla seco; ma è troppo tardi. Arrivano il re, il Sacerdote e gran folla: i due amanti sono condannati a morte, ma nel mentre che i soldati stanno per imprigionarli, Guacolda abbraccia una croce, e Yupangui un platano, che è albero sacro a Maria, e di là nessuno riesce a staccarli. E a questo prodigio si aggiunge anche l'improvvisa mutolità ond'è colta Idolatria. Il re allora ordina che i due giovani siano uccisi a colpi di freccia, ma essi fra terribili scoppii di tuoni e di folgori a un tratto spariscono. A tal vista la folla esclama: «Senza dubbio, o cieli, è grande questo Dio dei cristiani, poichè opera tanti portenti».

Quando si apre la terza giornata, il Perù è già tutto convertito al cristianesimo. Guascar è morto prigioniero e a governatore di Capocavana (paese poco lungi dalla città La Paz) è stato nominato Gerolamo Maragnone. Ma la popolazione convertita alla nuova fede è turbata da discordie e dissensi, soprattutto alimentati da due nobili famiglie, gli Urisayas e gli Anasayas. Causa di tali scissure è il progetto di fondare un confraternita, della quale i primi vogliono sia patrono san Sebastiano, i secondi la Vergine. Prevale alla fine questo secondo partito, ma si stabilisce che non possa la Confraternita fondarsi se non quando sarà abilmente scolpita una statua della Madonna. Impresa codesta molto ardua perchè le

arti sono ancora ignote nel nuovo paese. Tuttavia ad essa si accinge Yupangui, che dedica all'opera lunghi giorni, appartato da tutti e confortato soltanto dall'amore di Guacoldà che ora è sua consorte. Ma quando la statua è quasi vicina al suo termine, Tucapel, per un disgraziato accidente provocato da Idolatria, la infrange. Non si sgomenta però l'artista, e ricomincia il lavoro. Però quando è condotto a fine, è tuttavia rozzo e troppo indegno di essere esposto all'adorazione del popolo. Senonchè allorchè il governatore e la folla si recano a visitarlo, accade un non mai veduto prodigio. Appena le cortine che ricoprono la statua sono levate, scendono dal cielo due angeli che con pennelli e colori la vanno ritoccando e abbellendo per modo che essa vien trasformata in una meravigliosa immagine della Vergine col bambino, simile in tutto a quella che apparve durante l'incendio agli assediati spagnuoli. Essa inoltre, allo scopo di avere uno dei ceri che il Governatore distribuisce agli astanti, allunga il braccio destro e uno ne afferra, mentre un fragore come di tempesta annunzia che anche le ultime ombre dell'idolatria sono dissipate in Capocavana.

A questo dramma i critici non risparmiarono nè censure nè lodi. Riguardano le prime il modo in cui si è comportato il poeta di fronte alla storia, e qui posso riferire, fra molte altre, quelle che ci ha lasciato un italiano, che fu pe' suoi tempi buon cultore di studi spagnuoli, il comasco Pietro Monti, il quale ebbe ad affermare che quanto alla verità storica, « il poeta va soggetto meritamente a molta censura. Non lo zelo religioso, ma il furore delle conquiste e l'avidità delle ricchezze peruviane sono gli affetti che spinsero Francesco Pizarro, Pietro di Candia e Diego de Almagro a quella impresa. Gli atti perfidia e crudeltà commessi dal Pizzarro sono al tutto taciuti. » E vana cautela usò Calderón per « na-

scondere agli occhi del mondo un fatto infame» come la morte data ad Atabaliva, «facendo dire a Girolamo Maragnone (giornata terza in principio) non sapere egli come costui fosse morto»; ed è quanto mai da lamentare che egli abbia «sì male ritratto i costumi dei conquistatori del Perù e degli indigeni di quella grande e sfortunata regione.»[61]

Calderón ebbe molto probabilmente dinanzi, nel dettare il suo dramma, i *Comentarios reales que tratan del origen de los Incas* (Lisboa, 1609) e la *Historia de los españoles en las Indias* (s. d.) di Garcilaso de la Vega.[62] Fu Garcilasso stesso un Inka, nato a Cuzco e passato in Ispagna nel 1560, sì che narrò avvenimenti a lui di poco anteriori, poichè la prima camparsa della nave spagnuola a Tumbez avvenne nel 1527. Quanto Calderón amasse appropriarsi i particolari meravigliosi e stupefacenti delle sue fonti può dedursi dalla narrazione che Garcilasso fa dello sbarco di Pedro de Candia e che credo opportuno per il mio scopo di qui riferire: «Quando la nave di Pizzarro si fu ancorata nelle vicinanze della città di Tumbez, sentirono gli Spagnuoli il desiderio di imparare a meglio conoscere queste coste, perchè le trovarono meglio popolate e adorne di edifici migliori che non le coste dei paesi prima scoperti. Però essi non si fidarono nè di inviare uno solo per timore che gli Indiani lo uccidessero, nè di irrompere nel paese tutti uniti per non incontrare un uguale pericolo. In tale imbarazzo si fece innanzi, col coraggio di un eroe e colla fiducia di un cristiano, Pedro de Candia e disse: «Io voglio andar solo a ricercar la valle e i suoi abitanti. Se essi mi danno la morte, voi avrete perduto un solo compagno; e se la mia impresa riesce a buon termine, la nostra vittoria sarà tanto più grande». Ciò detto, egli indossò una maglia, cinse uno degli elmi migliori e una spada, im-

bracciò uno scudo, e brandì colla mano destra una croce di legno lunga circa un braccio, nella quale egli, come nel segno della nostra redenzione, più confidava che non nelle armi. In tale abbigliamento il prode uomo, che deve aver offerto allo sguardo un aspetto molto imponente, prese congedo da' suoi compagni, si raccomandò alle loro preghiere e si avviò tosto alla città, davanti alla quale in sì nobile contegno passeggiò avanti e indietro, come se fosse stato il signore di tutto il paese. Gli indigeni, già posti in confusione dall'arrivo della nave, si spaventarono ancor più quando scorsero un uomo di sì gran taglia, coperto dal capo ai piedi di ferro, portante una lunga barba quale mai non avevano veduta e di cui nessuna idea avevano. Coloro che l'avevano incontrato per via si affrettarono a far ritorno in città per metterla in moto, di guisa che egli trovò le sue mura stipate di armati. A prima giunta la loro meraviglia al vedere una così nuova figura fu tanto grande che non seppero che immaginare, e non osarono recar danno allo straniero, perchè non lo ritennero un uomo mortale. Alla fine però, per farne l'esperimento, i capi deliberarono di esporlo al pericolo di un leone e di una tigre, che essi avevano avuto in custodia da Inka: la loro intenzione era che questi animali lo facessero a brani. Ma questi appena lo videro col segno benedetto della santa Croce nelle mani, la quale era la migliore delle sue armi, corsero subito a lui, e perduta a un tratto la naturale ferocia, lo accarezzarono e si gettarono a' suoi piedi. Questo miracolo, che solo da Dio poteva derivare, procurò a Pedro de Candia una indescrivibile gioia, e, senza più altro temere, egli accarezzò loro colla mano il capo ed il corpo, tenendo alta la croce, per dimostrare agli indigeni che la virtù di questo santo segno può rendere benigni e dolci anche

i più selvaggi animali. Gli abitanti allora giudicarono che lo sconosciuto dovesse essere un figlio del sole, che questi avesse inviato dal cielo in terra. E in tal pensiero andarono a lui e tutti gli rivolsero preghiere come a figlio del grande astro loro dio; e poi lo condussero nel loro tempio di cui gli mostrarono i tesori. » Garcilaso narra anche la storia dell'assedio di Cuzco, e l'incendio della città, e l'apparizione dell'apostolo San Jacopo sopra bianco cavallo, e della Vergine col bambino nelle braccia. « Io stesso, aggiunge egli, che nacqui nel 1539, cioè tre anni dopo questo avvenimento, ho conosciuto parecchi Indiani e Spagnuoli che presero parte a questa guerra e videro il prodigio che udii narrare dalle loro proprie bocche »; e si lagna perchè gli storici della conquista del Perù tacciano di siffatti miracoli, sì che teme di essere considerato come un cantafavole. Tale però non lo giudicò o non lo volle far giudicare Calderón, il quale deve avere da lui desunto anche altri particolari che hanno l'aspetto di essere piuttosto favolosi, sebbene tradizionali, anzichè storici.

Molte lodi tributarono al nostro dramma i critici tedeschi. Fra essi mi piace ricordare la introduzione che alla traduzione di esso premise Otto von der Malsburg,[63] perchè non manca di osservazioni acute. Egli incomincia col ricercare la idea fondamentale del dramma, e a questo proposito riferisce dapprima la opinione di un suo amico, che però non nomina. Il pensiero fondamentale sarebbe la trasfigurazione dell'adorazione del sole in quella del cristianesimo, in cui Maria è come l'aurora, la madre del figlio del sole, cioè della luce e della salute. Calderón si è trovato dinanzi a un grave problema. La conversione di un popolo vinto dalla propria religione in quella del vincitore ha sempre qualcosa di ripugnante, quando essa succeda violentemente, e perciò presenta

difficoltà grandi alle elaborazione drammatica. Per isfuggire a queste difficoltà forse v'è un solo mezzo, ed è quello scelto da Calderón. Esso consiste nel rappresentare la religione professata e poi abbandonata dal popolo vinto, come «l'involucro, il bocciuolo in cui la nuova già sonnecchi incosciente; così che essa soltanto si svegli dal suo sonno, come farfalla dal tessuto e dall'involucro che la racchiude.» Secondo Calderón, l'approdo degli Europei fra i Peruviani fu appunto l'evento che ruppe la buccia alla farfalla matura, perchè già fra essi viveva chi, come Yupangui e Guacolda, confusamente aveva intuito alcune fra le verità più sublimi del cristianesimo. Accetta questa interpretazione il Malsburg, e per proprio conto soggiunge che il poeta ha voluto in questo dramma rappresentare «non soltanto il fluttuare delle umane vicende, ma la completa esaltazione di un grande avvenimento universale nel dominio della religione. Tutto il confuso brulichìo che ci si attende dopo il secondo atto si dilegua ad un tratto; tutte le crudeltà sono ricoperte da un benefico velo; il sentimento della ragione è risparmiato; la guerra agli Spagnuoli e Peruviani è terminata, per dar luogo fra questi ultimi a una nuova contesa che condurrà a una soluzione finale. Sovra la passione dell'Inka spira la cenere della morte, affinchè una più pura fiamma d'amore possa indisturbata salire al cielo. Coloro che a noi erano più cari, li vediamo innalzati e nobilitati nella nuova condizione di cose; e amabili e nuove figure ci rassicurano la felicità avvenire di un popolo purificato dalle più dure prove. Le due apparizioni, quella dell'antenato dell'Inka al principio, e quella della statua della Vergine alla fine, si contrappongono e formano il principio e la fine naturale del dramma. E inoltre attribuisce il Malsburg la più grande importanza ai due personaggi di Yupangui

e Guacolda. Per lui è Yupangui il simbolo vivente del suo popolo nel quale vigorosamente si agita il sentimento religioso. Nel petto del giovane « lotta l'amore per la rivelazione della madre di Dio colla passione terrena, fino a che questa è purificata dal battesimo e condotta alla pace e alla concordia coll'entusiasmo celeste. » E la potenza della fede si corrobora nel puro petto di Yupangui tanto nell'amore come nell'arte, la quale però tende a un'altezza che rimarrà inappagata se non è soccorsa dall'influsso celeste. E qui volle il poeta con segni sensibili rappresentare quella che è solamente un'aspirazione, un segreto della vita interiore dell'uomo. » E d'altra parte anche Guacolda « si purifica nell'amore, e per mezzo dell'amore diviene apparizione terrena e vivente di Maria, pur restando sempre donna ed amante »; ed è perciò che in questo dramma « l'amore appare su una forma senza confronto più pura e più nobile che in qualunque altra opera del nostro poeta. »

Io non posso indugiarmi a fare un esame minuto di queste osservazioni del critico tedesco. Certo, elogio migliore non poteva farsi del dramma calderoniano, e chi volesse appagarsene vedrebbe senz'altro risolto il problema che io proposi al principio di questo saggio, e dovrebbe dar ragione intera allo Schlegel e pieno torto al Lessing. Ma non poche obbiezioni si possono muovere. Forse non andrebbe errato chi vedesse anche qui una conversione di un popolo barbaro al cristianesimo non dissimile da quelle che il poeta rappresenta in altri suoi drammi, conversione improvvisa, provocata dal solo miracolo, non da una lenta rigenerazione interiore, o dall'esempio delle virtù e del sapere di qualche personaggio eminente. Nel « Joséf de las mugeres », ad esempio, abbiamo veduto come un popolo festante che innalza altari a un nuovo idolo si converte ad un

tratto dinanzi ai prodigi provocati dall'ira di Eugenia; e nel nostro dramma non l'amore purissimo di Guacolda e Yupangui, non l'esempio della loro virtù, non i principii sublimi di umanità e fratellanza ch'essi professano operano la conversione, sì bene il miracolo, la vista dei due giovani abbracciati a due legni da cui nessuno può scioglierli. Inoltre la religione dei Peruviani è rappresentata da un personaggio simbolico, Idolàtria. Se il culto del sole contenesse in embrione l'ideale del cristianesimo, dalle parole e dall'agire di questa noi dovremmo dedurlo, perchè essa dovrebbe incarnarne i principii e gl'ideali. Ma essa è anzi la nemica giurata del cristianesimo, colei che colla sua crudeltà ne disconosce o rinnega l'essenza, che da esso sempre più s'allontana, ed è la nemica implacata di due giovani che del cristianesimo hanno presentito la dottrina d'amore. Yupangui e Guacolda pensano e sentono in contrasto col loro popolo, precisamente come col proprio Cipriano, o Eugenio, o Irene; e come questi sono agli altri superiori per intelligenza o coltura, così quelli sono per nobiltà di sentire. E in questa ultima concezione sta il merito principale del poeta. Questa volta egli avrebbe colto veramente nel segno; perchè deve il dramma scaturire non da solitarie escogitazioni, sibbene dalle profondità del sentimento e dai travagli dell'anima; e per questo riguardo avrebbe potuto la nostra commedia riuscire senza confronto superiore a quelle finora vedute, se l'autore avesse anche per altri rispetti obbedito alle ragioni dell'arte. L'amore di Yupangui e Guacolda è veramente quello che si può immaginare di più nobile e puro, di più spontaneamente sorto e castamente nutrito. La fanciulla che è nata in una religione feroce che domanda vittime umane, sogna un Dio benigno che le permetta di obbedire agli impulsi retti del cuore

e di vivere lungi dal fasto, nella santità di un amore profondo, immacolato e sincero. E Yupangui è da tale affetto a poco a poco condotto alla dottrina del Dio dell'amore e della fratellanza umana, e da esso affetto attinge la forza dell'animo nelle lunghe sofferenze, l'ardore della fede e le ispirazioni dell'artista. Il che è tanto più da ammirare in un poeta che pareva volesse rinnegare ogni affetto terreno, e che ha creato figure così rigide e insensibili come Giustina, Eugenia e Crisanto. Ma qui io domando: « Si conviene alla natura del dramma un siffatto idillico amore? » Gli ostacoli, tutti di natura esteriore, sono a poco a poco vinti, i contrasti lunghi e dolorosi composti in una pace che non ha più nemici; l'urto e le battaglie di popoli avversi cedono il luogo alla calma e all'umiltà della vita domestica. Il dramma qui si trasforma nel melodramma, e perciò Calderón non ha trovato nulla di nuovo e non ha risolto il problema. Per questa ragione a me sembrano male ispirati lo Schlegel e il Malsburg, quando nel disegno del nostro poeta di voler rappresentare in un dramma la storia della scoperta, della conquista e della conversione del Perù, trovano « l'ardimento di Shakespeare ». Nessuno dal dramma calderoniano può imparare a conoscere quella storia, perchè la vera storia è taciuta o alterata. Il poeta ha trascelto quanto di leggendario e di prodigioso ha trovato in Garcilasso de la Vega e in altre scritture, forse andate perdute. Ma se Garcilasso, come scrive il Malsburg, « preso dall'entusiasmo per la fede acquistata, poco calcola i dolori che questa ha costato alla sua patria; se egli guarda oltre il torrente di sangue sparso nell'azzurro cielo della salute », e se « prorompe (discordando in ciò dal giudizio dei moderni) in un'entusiastica apostrofe alla stirpe dei Pizarro », almeno egli non disconosce e non ricopre col più assoluto silenzio le cru-

deltà dei conquistatori. E d'altro canto non si sarebbe certo Shakespeare lasciato indurre a porre sulla scena un popolo selvaggio non ancora tocco dal soffio della civiltà, perchè ei ben sapeva che argomento a un dramma può solamente prestare un popolo storico.

Nè più destro o più curante della storica verità si è mostrato il poeta in un altro dramma, il cui esame ci condurrà a conclusioni poco dissimili; intendo parlare del *Exaltación de la Cruz*. Argomento vuol essere la guerra fra l'imperatore di Costantinopoli Eraclio e Cosroe re di Persia, e la riconquista per opera di quello della croce di Cristo, stata da questo rapita a Gerusalemme. Mi perdonerà il lettore se qui riassumo cose note. Una delle figure più notevoli della storia orientale è senza dubbio quella di Eraclio. Nato alcuni anni dopo Maometto, egli esercitò per alcun tempo un'influenza che alcuni storici giudicano di poco inferiore a quella di costui. Giovane ancora, rovesciò in pochi giorni la signoria dell'esecrato Foca; e tanto gloriosa apparve quest'impresa ai Greci ammirati, che nella gioia e nell'entusiasmo lo dissero più grande di Perseo e di Ercole. Anzi il senato ed il popolo lui solo giudicarono degno di regnare in Costantinopoli e gli offersero la corona dell'impero, ch'egli accettò sebbene non senza esitanza. Ma dopo sì insperato trionfo, Eraclio si ritira come i suoi predecessori nel fondo del palazzo imperiale, e, come tutto raccolto negli affetti domestici, vive inoperoso, mentre all'interno l'anarchia sommuove lo stato, e all'esterno i nemici ne mettono in pericolo la esistenza. I più formidabili di costoro sono i Persiani. Guidati dai generali di Cosroe, essi si avanzano gloriosamente sulla via della vittoria. Nel 614 assediano Gerusalemme e la costringono alla resa; ed essendosi un mese dopo rivoltati i Cristiani e avendo essi scannati Persiani e

Giudei, la città è stretta nuovamente d'assedio ed espugnata. La carneficina dura tre giorni; l'incendio distrugge gran parte degli edifici; i templi sono rovesciati, il Santo Sepolcro è dato alle fiamme, il patriarca Zaccaria condotto prigione, e alla Chiesa della Resurrezione è rapita la Croce su cui morì Cristo, la quale si diceva essere stata ritrovata da Elena madre di Costantino. La nuova di tanti disastri e della marcia vittoriosa dei Persiani riempie di sgomento Eraclio, che tenta fuggire. Ma un uomo si presenta a lui, un uomo che sarà per l'avvenire il suo consigliere e compagno, e diverrà il suo genio benefico e malefico. È costui il patriarca Sergio, uomo di fede ardente ed operosa, che gli entusiasmi del proprio cuore sa trasfondere nei cuori altrui. Egli conosce i digiuni, le preghiere, le lagrime, la meditazione, le estasi del misticismo, e nel tempo stesso i segreti più riposti dell'anima umana e il bisogno di vivere della vita di tutti, e i sensi virili, e gli impulsi alle imprese gloriose. Sergio diviene l'anima di Eraclio; egli lo spinge alla pugna, lo benedice nei giorni di gloria, lo sorregge nello sconforto; ed egli lo trascina nelle dispute teologiche, lo irretisce nell'eresia: egli è il fautore della sua grandezza e della sua caduta. Sergio ottiene da Eraclio il giuramento che non verrà meno all'onor di sovrano; ed Eraclio si scuote dal suo torpore e promette. Ei salverà Costantinopoli dall'imminente pericolo, caccerà gli invasori dall'impero, e restituirà al suo altare la Croce. Una lettera ignominiosa di Cosroe gli giova ad incitare i sudditi alla guerra. Ei la fa leggere pubblicamente. All'udirla l'indignazione prorompe dal petto dei cittadini. Essi corrono al tempio a supplicare il Dio delle battaglie di volerli proteggere, e spargono lagrime cocenti di dolore e speranza. Sergio ed Eraclio colgono il momento propizio. Fanno bandire

che il nemico superbamente domanda la più dolorosa delle rinunzie: la rinunzia alla fede cristiana; e invitano il popolo al tempio di Santa Sofia. Quivi, accanto a Sergio compare l'imperatore, modestamente vestito, ma dal volto ispirato e sicuro. Egli s'inginocchia e prega a lungo; poscia esce e si dirige al porto, dove i cittadini lo seguono, e, novelli crociati, salpano con lui a conquistare la Croce e a vendicare il nome romano. Dopo dieci mesi l'imperatore è già di ritorno. Egli ha vinto, ha rialzato le aquile abbattute ed ha sconfitto Sarbar, il custode della Croce. Però non è pago; poco dopo riparte per altre campagne e riporta nuove vittorie. Durante la sua assenza gli Avari assediano Costantinopoli; e Sergio dirige le opere della difesa e incuora i difensori. Accompagnato dal clero percorre le mura della città, mostrando una immagine miracolosa della Vergine, che infonde il coraggio ne' suoi e lo spavento nei Barbari, i quali sono respinti e sconfitti. E la vittoria corona anche le imprese di Eraclio. I capi di Cosroe, credendosi da lui minacciati di morte, si ribellano; e Siroes, figlio primogenito e successore legittimo al trono, vistosi spodestato dal padre, che nomina erede Merdasa, ordisce una congiura, della quale informa Eraclio che l'approva. Cosroe è circondato, e mentre tenta fuggire è scoperto, incatenato, e chiuso in una torre dove è lasciato morire lentamente di fame; gli altri figli di lui sono massacrati, e Siroe è proclamato re. Morto Cosroe, Eraclio ottiene finalmente la Croce; con essa ritorna a Costantinopoli e vi entra trionfalmente nel settembre del 628. Ma la fortuna dell'impero non poteva esser rassicurata se la Croce non era restituita al suo tempio. Epperciò l'imperatore parte alla volta di Gerusalemme; entra nella città santa portando egli stesso la preziosa reliquia, sale il Calvario e la rimette nelle mani del patriarca Zaccaria.[64]

Questo è l'evento che Calderón ha voluto celebrare nel suo dramma. Vediamo in qual modo ha trattato l'argomento grandioso. Incomincio coll'osservare ch'egli ha nell'azione principale innestata la leggenda di Sant'Anastasio. Fu costui un mago persiano che combattè nelle fila di Cosroe, e che davanti alla Croce dal suo signore rapita a Gerusalemme fatto sempre più meditabondo e proclive al cristianesimo, alla fine lo abbracciò, abbandonando la magia e ricevendo il battesimo. Molti miracoli operarono per lui gli angeli inviati da Dio, e molte genti egli convertì alla nuova fede, specialmente fra' negromanti. Imprigionato nel 627, fu l'anno seguente fatto da Cosroe martirizzare e uccidere. Perciò egli non assistè alla restituzione della Croce a Gerusalemme che Eraclio compiè nel 629.[65] Quanto opportunamente abbia il nostro poeta nell'azione del dramma innestato questo personaggio io non voglio ora discutere; certo si è che esso ha una parte notevole, e serve a scopi o consuetudini ben note del drammaturgo spagnuolo, quali sono quelle di far sorgere dispute teologiche, e di rappresentare due personaggi antitetici: qui essi si chiamano Anastasio e Zaccaria.

Il dramma si apre appunto con una « operazione magica » del negromante persiano. A lui, che vive solo fra i monti, si recano i due figli di Cosdroas, re di Persia, Siroes e Menardes, affinchè voglia loro mostrare le vicende della guerra che il padre, il quale non volle condurli seco, ha impreso contro Gerusalemme allo scopo di abbattere la religione cristiana. Anastasio riesce con le sue arti a far comparire loro dinanzi il teatro della guerra. Improvvisamente sul suolo s'innalza una montagna, mentre i due giovani a poco a poco sono levati in alto su due picchi. La montagna si apre e lascia vedere Cosdroas nel momento in cui, espugnata Gerusalemme,

vi entra da conquistatore. Appare il patriarca Zaccaria che prega il re vincitore di non voler profanare il tempio, e una porta che si apre lascia vedere un altare su cui sorge una Croce ai lati della quale sono raffigurati Elena e Costantino. Ma nell'istante in cui Cosdroas entra nel tempio la visione scompare con gran dolore dei due giovani che precipitano dai picchi, e con sgomento di Anastasio, il quale vede ad un tratto venir meno le sue arti dinanzi alla Croce. Dopo questa scena, poco peregrina a dir vero, come quella che troppo davvicino altre ne ricorda del teatro religioso calderoniano, noi siamo trasportati alla corte di Eraclio.

Vorrebbe il poeta in breve tratteggiare il carattere di questo re, metterne in mostra l'amore per Eudocia, le sue titubanze, gli indugi, l'ozio pericoloso alla salute del regno. Ma egli che rifugge dall'analisi psicologica, si trae d'impaccio con una scena che fa del povero Eraclio un cavaliere spagnuolo. Noi lo troviamo stare allegramente conversando con due dame, Flora e Irene, alle quali vanta la bellezza di Eudocia, di cui sta contemplando e vagheggiando il ritratto. Un messo annunzia l'arrivo di una dama straniera. È Clodomira, regina di Gaza, che, vestita a gramaglie, narra come Cosdroas, spintosi fino al suo regno le abbia voluto imporre il culto delle divinità pagane, e come essa si fosse rifugiata in Gerusalemme. Ma anche questa città fu espugnata dal re, che ne distrusse i templi, ne profanò gli altari, e ritornò poi in Persia portando seco la croce di Cristo. A tali notizie si scuote Eraclio dal suo ozio; spezza il ritratto; chiama a raccolta i soldati, e al suono di strumenti bellici si prepara alla partenza. E qui eccoci di nuovo dinanzi Anastasio che, smesso il mestiere del negromante, ha cinte le armi, e va, accompagnato dal « gracioso » Morlaco, ad arruolarsi nell'esercito di

Cosdroas, perchè spera di potere fra i soldati studiare costumi e religioni e riti e leggi diverse meglio che alle scuole d'Atene. Lietamente lo accoglie Cosdroas, mentre entra trionfalmente col bottino di guerra e i trofei della vittoria. Fra i prigionieri trae seco il patriarca Zaccaria ch'egli subito affida alla cura di Anastasio affinchè lo distolga colla sua dottrina dalla credenza cristiana. Non par vero ai due vecchi di poter tosto intavolare una discussione teologica, dopo la quale ognuno permane nella propria opinione e nutre la speranza di convertire alla propria fede il compagno.

Una nuova disputa fra i due si impegna, all'aprirsi della seconda giornata, intorno alla natura della magia. Ma è intenzione ora del nostro poeta di informare lo spettatore del carattere e delle rivalità dei due figli di Cosdroas, Siroes e Menardes, autori principali alla rovina del padre. A tal uopo egli ci fa assistere ad una scena, che possiamo incontrare molto sovente nei poemi cavallereschi, ma che certamente può non sembrar molto conveniente in un dramma che vorrebbe avere carattere storico e serietà d'intendimenti. L'esercito di Eraclio e quello di Cosdroas sono venuti alle mani. Durante la mischia, Menardes impaurito fugge e si nasconde. Siroes, che ha guadagnato uno stendardo reale, si misura in singolar tenzone con Clodomira e la disarma. Ma nel frattempo ode la voce del padre che grida al soccorso e subito accorre, mentre Menardes esce dal nascondiglio, s'impadronisce di Clodomira e la conduce prigioniera al padre, il quale ne lo loda, e minaccia Siroes che reclama per sè gli onori. Qui una nuova disputa fra Zaccaria e Anastasio intorno al dio dei cristiani sembra interromper l'azione; ma essa ha per iscopo di mostrare come sono segrete le vie del Signore e fallaci gli umani giudizii. Infatti Cosdroas ha vinto Eraclio, il

quale, ridotto agli estremi fra alcune gole di monti, potrà avere co' suoi salva la vita a condizione che deponga le armi, paghi un tributo annuo, si consegni prigione e rinneghi la fede cristiana. Tutte le condizioni sono accettate, meno l'ultima, a cui si ribellano spontaneamente i soldati. Cosdroas delibera allora di sterminarli, ma (oh nuovo miracolo!) nell'alto cielo appaiono due angeli colla spada fiammeggiante, i quali suscitano un uragano che mette lo spavento e la confusione nell'esercito persiano, copre la luce del sole e diffonde impenetrabili tenebre. Invano Anastasio ricorre a' suoi incatesimi per combattere questi con altri prodigi; le sue arti riescono vane e i Persiani sono fugati.

Nella terza giornata Cosdroas fuggente, invano si raccomanda di nuovo al negromante; questi si è convertito al cristianesimo. Una lettera lo informa che durante l'uragano, in Babilonia tremò il tempio di Giove ove fu chiusa la Croce, i cristiani insorsero e la città fu messa a tumulto. Egli delibera di ritornare ed elegge a suo successore nel campo Menardes. Di qui l'ira di Siroes, che giura di vendicarsi. Travestito, si reca alla tenda di Eraclio e gli offre modo di impadronirsi quella notte di Cosdroas. Il colpo riesce. Il re persiano è fatto prigioniero col figlio Menardes, e Siroes è regalato perciò da Eraclio di onori e di regno. Egli desidera liberare Anastasio, che vive rinchiuso con Zaccaria in una caverna, ma ne apprende la conversione e non ne lo trae. Allora Anastasio esprime a Dio il desiderio di vedere il trionfo della Croce. Egli è esaudito. Una nube scende dal cielo con due angeli, i quali lo prendono per mano e con lui salgono sino alla metà del teatro. Escono Cosdroas e Menardes prigioni, Siroes e Clodomira festanti, Zaccaria in abiti pontificali, e dietro tutti Eraclio col manto imperiale, la corona e la Croce. I monti si aprono

e allo sguardo appaiono Gerusalemme, il tempio, l'altare e le due statue di Elena e Costantino, come al principio della commedia. Eraclio si avvia con la croce verso l'altare, ma a un certo punto le forze gli vengono meno e cade in ginocchio. Zaccaria gli ordina di deporre manto e corona, perchè Cristo portò la croce povero e dimesso; ed egli, spogliati gli abiti regali, indossata una povera tunica, e cinto il capo di una corona di spine, e il collo di una corda, si avvia e ripone sull'altare la Croce. Qui la visione di Anastasio scompare ed ha termine il dramma.

Il quale è per qualche rispetto inferiore al precedente e per qualche altro superiore. Maggiore è qui la concatenazione degli avvenimenti, e più rapida e meno slegata l'azione. Ma d'altro canto nulla v'è equivalga agli amori dei due giovani peruviani, nulla che avvicini il dramma alla grandiosità della storia. Spesso si è tentati di credere che il poeta ha qui fuso nel solito stampo la nuova materia, la quale ha assunto sembianze già note; poichè all'infuori dei nomi, noi ritroviamo quello che già conosciamo da lunga data. Anche in questo dramma prodigi d'ogni maniera: montagne che spuntano dal suolo come funghi, scoscendimenti e terremoti ed eclissi e cataclismi, quali dovremmo aspettarci soltanto al finimondo; e angeli che vanno e vengono dal cielo; e fantasmagorie abbaglianti. Vorrà forse alcuno sospettare che nelle dispute teologiche fra Anastasio e Zaccaria ha il poeta voluto ritrarre le controversie religiose che funestarono gli ultimi anni di Eraclio? Ma di esse fu anima Sergio, e questi fu dal poeta omesso, sebbene personaggio per eccellenza drammatico. Piuttosto volle Calderón far muovere sulla scena i due soliti personaggi «antitetici», l'infedele e il credente; volle che questi insegnassero al pubblico un po' di dottrina cri-

stiana, non superiore a quella che ogni parroco sa spiegare a' suoi pochi colti fedeli; e volle (mirabile a dirsi, ma frequente a succedere), che tali sermoni a poco giovassero, e che la conversione fosse operata dal solo miracolo. Nelle sue fonti storiche il poeta è andato scegliendo quello solo che di prodigioso e di sbalorditivo vi è narrato; ha subordinato l'agire umano all'intervento costante, diretto e visibile di Dio e dei santi, ed ha perciò soppresso o soffocato quello che costituisce la vera essenza del dramma: l'azione che deriva dai moti prepotenti dell'anima umana, dall'urto delle passioni, dalla volontà libera e cosciente dei personaggi. E perciò ben si comprende come nel nostro dramma manchi ai personaggi il carattere, e come essi potrebbero essere, anzichè greci o persiani, russi o turchi o islandesi e sopratutto spagnuoli. Io non posso indugiarmi nell'esame di essi; ma che dobbiamo dire di Eraclio? È forse riconoscibile colui che fu paragonato a Ulisse, ad Achille, ad Alessandro Magno? Chi ritrova in lui l'enigma che la storia non è forse ancora riuscita a risolvere; e le ragioni di tanta grandezza e di sì precipitosa caduta? La volontà indomita, l'entusiasmo ardente che accende il petto del prode guerriero, l'attività meravigliosa, l'intuito acuto, la mente vasta, il genio guerresco; e nel tempo stesso le titubanze di uno spirito che sembra abbia soffocato ogni energia di volontà, e l'inoperosità più dannosa, e gli sconforti supremi ed arcani di un'anima affranta; ecco le doti, ecco i difetti di cui la storia, ma non il dramma calderoniano, ha conservato memoria e testimonianza. « Dopo il feroce e rozzo Foca, divenuto imperatore per un assassinio, scrive il Thierry, ecco apparire sul trono dei Romani d'Oriente la nobile e melanconica figura di Eraclo. Si unisce a questo nome non so qual cosa di misterioso e di fatale

che turba lo storico ne' suoi giudizii, e lo fa esitare incerto fra l'ammirazione e la pietà. Eraclio, distruttore dei Persiani, sarebbe stato reputato grande fra il più grande dei Cesari; Eraclio, alle prese con il maomettanismo nascente, travolto da esso come da un uragano, privato di tutto in questo naufragio, della sua gloria di cristiano e di romano, della metà delle sue provincie, del suo genio e quasi della ragione, può essere proclamato, senza contrasto, il più infelice di tutti ». Calderón non sentì tutte le difficoltà degli storici: a lui i problemi riuscivano molto più semplici, perchè aveva trovato un espediente per risolverli tutti: il miracolo, l'intervento diretto della divinità; un intervento accompagnato dal più assordante frastuono, dalle apparizioni più inaspettate, dai mutamenti e dagli esiti meno logici e motivati. Eraclio non si trovò mai di fronte a Cosroe in così grave frangente, com'ei la rappresenta; ma che importa al poeta? Quanto più grande, deve aver egli pensato, è il pericolo in cui il credente in Dio viene a trovarsi, e tanto più prodigiosa ne parrà la salvezza; quanto più si offende la verità e la logica e meglio si dimostra essere vero che segrete sono le vie del Signore, tanto segrete che sono note al solo poeta, perchè il Signore stesso, che in realtà non le ha seguite, dimostra di averle ignorate! Lo Schack dice il nostro dramma mirabile e magnifico, e lo Schmidt trova che in esso « il cristianesimo è degnamente glorificato ». Chi si contenta gode; ma io osservo che a norma di certi principii di critica drammatica, che paiono talora esser quelli dei due scrittori tedeschi, potrebbero riuscire a una glorificazione del cristianesimo ancora più splendida alcuni coreografi moderni, che sanno ancor meglio di Calderón abbagliare gli occhi e allietare gli orecchi; o forse vi erano già riusciti gli artefici fiorentini del secolo

decimoquinto, che tutto il loro ingegno e il loro gusto squisito avevano dedicato all'allestimento scenico delle Rappresentazioni sacre nelle chiese di Firenze!

❦

Ma probabilmente il torto è qui del poeta solo in parte; ed io sono persuaso che se egli potesse levare il capo dal sepolcro, si farebbe beffe di quei critici che vanno ne' suoi drammi industriosamente trovando quello ch'egli non ci ha voluto mettere, e che ad essi attribuiscono troppo maggiore importanza di quella ch'egli medesimo loro annetteva. Questa asserzione potrà sembrare condanna non solo del dramma religioso calderoniano, ma di tutto il dramma religioso spagnuolo, ma essa a me pare conforme a verità.

Nel suo teatro religioso, Calderón si fa sempre più ossequiente nel corso degli anni alle tradizioni e alle consuetudini del teatro medievale. Come questo, egli si è permesso anzi tutto un uso amplissimo del « sovrannaturale », e sembra non abbia compreso come l'intervento del sovrannaturale nell'azione del dramma costituisce uno dei problemi e una delle difficoltà più gravi pel poeta. Cómpito della poesia drammatica si è di collocare davanti allo spettatore degli « uomini » che intensamente vivano della vita umana, che di essa profondamente sentano la realtà palpitante, che nel turbine degli affetti e delle passioni mondane liberamente e volontariamente si muovano ed agiscano. Sembra perciò che dalla scena si debbano bandire quegli esseri che vivendo nel mondo delle ombre o della fantasia di un popolo, non possono vantare quella concretezza piena ed intera, quel carattere profondamente umano che è dote precipua di un eroe tragico. È però vero che suole il popolo nella propria coscienza dar vita e personalità ben determinata e distinta ad esseri immaginarii, i quali

non sono per lui meno reali, meno viventi dei personaggi storici. Così il popolo greco chiamava a partecipare alle umane vicende le divinità dell'Olimpo o del Tartaro; e così i popoli moderni danno corpo e persona agli angeli e ai demoni, e con essi vivono o credono vivere in continuo commercio. Ed è perciò che non potrà negarsi al poeta drammatico, che vuol rispecchiare l'anima del suo popolo, l'uso del sovrannaturale quando questo intimamente risponda alle credenze del popolo stesso e trovi eco nella sua coscienza. Ma se questa concessione può esser fatta al poeta, appar d'altro canto troppo naturale ch'egli debba procedere con molta cautela e con sapiente misura. Poichè molto sovente gli può accadere di incontrare pericoli che feriscano od uccidano la natura stessa del dramma. Il quale deve anzi tutto rappresentare il libero volere e il libero agire dell'uomo: anzi nell'intensa energia della volontà e dell'agire riposa l'essenza del dramma. Perciò ben si comprende quanto facilmente possa l'intervento di esseri sovrannaturali scemare tale energia, e quanto agevolmente possano questi sostituirsi all'uomo nelle opere sue, o guidarlo, o dominarlo, e renderne perciò meno piena ed intera, o nulla addirittura, la responsabilità morale. Deve l'eroe apparire nel dramma egli stesso il fabbro del suo destino; devono le sue passioni, i suoi affetti obbedire alla legge del proprio sviluppo; e le sue determinazioni svolgersi e crescere conforme alla natura e ai disegni di lui. E se qualche potere misterioso, se qualche forza occulta, se un destino ineluttabile ne spia e ne guida i pensieri e gli atti, deve questo tenersi remoto dalla scena, e dallo spettatore piuttosto intuirsi che non manifestamente vedersi. E poeti che abbiano saputo osservare questa sapiente misura non mancano, ma sovrabbondano quelli che la violarono con grande danno dell'arte; e fra essi sono da porre gli autori dei misteri

e delle sacre rappresentazioni, e i poeti spagnuoli, non escluso Calderón de la Barca.

Dall'esame che sono venuto facendo di quasi tutti i suoi drammi religiosi, avrà il lettore paziente compreso come in essi il mondo sensibile viva col sovrasensibile in istretti e continui rapporti; come le divinità celesti e infernali scendano o salgano fra gli uomini ad ogni momento; ne promuovano, ne guidino e ne determinino i pensieri e le azioni. Esse risolvono d'un tratto i più complessi problemi; ad esse più che alle proprie energie deve l'uomo i suoi divisamenti e le sue azioni, e perciò egli volentieri rinuncia all'attività propria, poichè può ad essa sostituire l'attività di chi è di lui più potente. E al sovrannaturale ricorre Calderón in maniere diverse; sia ch'egli faccia apparir sulla scena degli spettri, o inviti i demonii e gli angeli a percorrerla in lungo ed in largo; sia ch'ei rappresenti prodigi d'ogni maniera, come resurrezioni di morti, guarigioni miracolose, procelle improvvise, o tutto quello che la fantasia dei volghi è andata narrando in mille fiabe e in mille leggende. Tuttavia in alcune di queste apparizioni il poeta spagnuolo si è forse mostrato meno mal destro che in moltissime altre. Voglio alludere agli spettri ch'egli fa comparir sulla scena. Come deva in questo caso comportarsi il poeta drammatico ha magistralmente discorso, come è noto, il Lessing, il quale esaminando nella undecima « serata » della sua *Drammaturgia di Amburgo* la *Semiramide* di Voltaire, dove appare l'ombra di Nino, osserva che anche in tempi che più paiono increduli, vivono tuttavia nel fondo della coscienza umana siffatti germi di fede o di credulità che possono al poeta drammatico, che abbia mente acuta per iscoprirli, giovare a suscitare nello spettatore commozioni non mai provate, o sentimenti ch'egli avrebbe prima derisi in altri. Chi conosce il segreto di ricercare nel-

l'animo nostro quello che vi giace latente, di sommuoverlo, agitarlo e animarlo di vita immortale è Shakespeare, ch'è forse anche in quest'arte impareggiabile. « All'apparizione dello spettro nell'*Amleto*, scrive il Lessing, i capelli si rizzano sul capo, sia lo spettatore un credente o un incredulo », perchè qui lo « spettro viene realmente dall'altro mondo, a quanto sembra. Poichè egli viene nell'ora solenne, nel silenzio spaventoso della notte, accompagnato da tutte le circostanze cupe e misteriose colle quali noi siamo avvezzi, sin dai racconti della nutrice, ad aspettare i fantasmi e ad immaginarli ». Trova egli perciò ridevole l'apparizione di Nino nel dramma del poeta francese, perchè essa avviene di pieno giorno, in mezzo al frastuono di un'assemblea di dignitarii di uno stato. « Uno spettro che si permette delle cose contrarie a tutte le tradizioni, a tutte le convenienze in uso fra gli spettri non mi sembra un vero spettro, e tutto quello che non contribuisce all'illusione la dissipa ». Orbene, per questo rispetto il poeta spagnuolo si è mostrato alquanto più abile del poeta francese. Calderón fa apparire uno spettro in due dei drammi esaminati, nel « Purgatorio de San Patricio », e nel « Mágico Prodigioso », e ambedue le volte procura di preparare l'animo dello spettatore al raccapricciante prodigio. La prima volta è notte. Lodovico che nascosto nell'ombra attende un rivale per sfogare su di lui antichi rancori, vede farglisi innanzi un uomo misterioso tutto avvolto in oscuro mantello e col volto coperto, che lo chiama e poi si dilegua al vento. Lodovico che assiste per tre notti di seguito a questo spettacolo, alla fine si fa animo e rivolge la parola allo spettro. Questo lo invita a seguirlo e ambedue si allontanano, per ricomparire poco dopo, precisamente come l'ombra del dramma inglese. Lo spettro scioglie il mantello, lascia vedere un nudo scheletro che grida all'e-

sterrefatto compagno: « Io sono Lodovico Enio », e si dilegua. E così nel « Mágico » l'apparizione è preparata a lungo dagli scongiuri di Cipriano e dalle arti del demonio che tenta l'ultima prova la quale dovrà decidere del possesso dell'anima della sua vittima. E forse Calderón sfugge altresì a un altro biasimo che il Lessing muove a Voltaire; non essere lo spettro di Nino altro che una macchina poetica che non giova all'azione; poichè nei due drammi spagnuoli l'apparizione prodigiosa è tale da determinare un mutamento nell'azione e da prepararne la catastrofe. [66]

Ma nell'uso del miracoloso men destro si è mostrato Calderón tutte le altre volte. Così allora che a rappresentare i pensieri e gl'interiori contrasti di alcuni de' suoi personaggi, egli ne obbiettiva i due pareri contrarii e ricorre alle personificazioni del consigliere buono e malvagio; procedimento codesto da tollerarsi soltanto nell'infanzia dell'arte, non in una età in cui questa ha raggiunto il suo apogeo. Nè qui varrebbe in difesa del poeta spagnuolo addurre l'apparizione delle streghe nel *Macbeth*, come quelle che hanno uno scopo ben determinato e profondo, e che, mentre possono visibilmente indicare la superstizione e i pregiudizii dell'eroe, mirano a rendere percettibili al principio del dramma quegli influssi misteriosi che talora provocano o turbano l'agire dell'uomo, e preparano « l'ambiente » entro cui la sua coscienza si matura e si svolge; e sopratutto servono probabilmente « a motivare la profonda caduta di uno spirito così grande, a mitigarne la colpa e a conservargli l'interesse e la compassione tragica, che potrebbero alla vista di opere quali sono quelle che nel dramma si compiono, facilmente mutarsi in avversione ed orrore, e distruggere con ciò la impressione del tragico », come bene ha osservato fra gli altri l' Ulrici. [67] E altrettanto poco ha Calderón obbedito al sentimento dell'arte nella

rappresentazione degli infiniti prodigi d'ogni maniera di cui ho fatto menzione. In tutte queste fantasmagorie ha il nostro poeta mostrato di non aver voluto perfezionare i procedimenti seguiti dai drammaturghi a lui anteriori e sopratutto medievali; e perciò si mantenne fedele alle concezioni e alle superstizioni del volgo come usano i poeti mediocri o gli infimi, contribuendo a render sempre più complicato quel macchinario in cui tutta pareva volesse raccogliersi l'attenzione e il diletto degli spettatori poco curanti, come i loro poeti, delle esigenze della vera arte drammatica. E perciò verrebbe qui la tentazione di ripetere un'asserzione di Lope che già conosciamo, che cioè i poeti spagnuoli non pensarono « se non a far contenta la platea », poichè per essi quello del drammaturgo era un puro mestiere in cui l'arte non aveva a vedere; asserzione codesta che, intesa nella giusta misura, può riferirsi pur troppo anche al teatro religioso di Calderón de la Barca, il quale sembra averlo composto la più parte in occasione di feste ecclesiastiche, e perciò per solennità d'indole particolare.

E altri elementi perturbatori, di diversa natura, non mancano in questo teatro. Siano qui solo menzionati gli intrighi amorosi, ai quali è data talvolta tanta importanza che quasi crediamo di avere dinanzi una commedia profana, di cappa e spada, anzichè un dramma religioso. Anzi l'intrigo amoroso sembra non solo al nostro, ma a tutti i poeti spagnuoli, una parte integrante di esso, sì che poche sono le eccezioni che potremmo citare. E l'intrigo amoroso deve essere dei più complessi, e dar luogo per il protagonista a un affetto, il quale man mano si irrigidisca nella più fredda delle relazioni; che inviti a una rinuncia anzichè a un apprezzamento delle gioie del mondo; che sempre più rallenti i vincoli colla terra; che ai doveri della vita terrestre faccia prevalere i doveri della vita celeste. Se si toglie il caso di Yupangui

e Guacolda, il Dio di Calderón è, come quello degli asceti, un Dio che tutto l'uomo vuole per sè, che lo rapisce interamente alla cura del mondo, che maledice la carne, ed infama l'amore terreno, per quanto castamente nutrito. E perciò è il celibato una condizione di vita da anteporsi senza titubanze al coniugio; la mortificazione di ogni affetto mondano e la continenza sono da ascriversi fra le virtù più preclare; i combattimenti con le passioni devono essere attutiti e spenti; ogni battaglia interiore aver fine insieme con ciò che costituisce la vera essenza del dramma. Nè meglio ispirato è il nostro poeta quando in ogni atto quasi de' suoi componimenti drammatici, introduce delle dispute teologiche, che sono quasi sempre lezioni molto elementari di catechismo; nè a scusarlo varrebbe l'asserzione che la Spagna fu in certe sue età sopratutto un popolo di teologi. Probabilmente siffatte disquisizioni hanno per iscopo di preparare l'animo di un idolatra o di un popolo infedele a quelle verità del cristianesimo che poi appariscono manifeste e abbaglianti per opera di non mai visti prodigi; ma è tuttavia innegabile che non sempre giovano allo svolgimento o all'efficacia dell'azione drammatica, la quale deriva il suo nutrimento vitale piuttosto dai sentimenti e dalle passioni che non dalle aride elucubrazioni teologiche e filosofiche. Calderón non sa dal ragionatore far balzar fuori l'uomo che vive della vita dell'anima; che nel profondo della sua coscienza sente il dramma umano fra le aspirazioni dello spirito e le seduzioni del mondo; che comprende e fa comprendere come la vita religiosa è piuttosto vita di fede e di sentimento che non di riflessione speculativa; non sa che la fede deve tendere ad agitare i recessi più intimi dell'anima umana anzichè a risolvere problemi metafisici. Il quale amore di Calderón per le dispute teologiche ha dato origine a un altro difetto del suo

dramma religioso; a quell'immanchevole apparire della coppia di personaggi che io dissi antitetici, destinati a rappresentare due opposte tendenze, o due diversi sistemi filosofici, o due religioni. Epperciò accanto al peccatore o all'infedele troviamo sempre il santo o il cristiano, di fronte al servo di Satana o a Satana stesso, il servo di Dio o una potenza celeste. E difatti noi ben conosciamo Eusebio ed Alberto; Lodovico e Patrizio; Cipriano e Giustina; Eugenia ed Eleno; Crisanto e Carpoforo; Irene e Bartolomeo; Anastasio e Zaccaria.

E che dovrò dire di un'altra coppia, che sembra pure necessaria, di quella dei *graciosos?* La parte che è assegnata a questi due personaggi zotici e rozzi, e che il più sovente sono marito e moglie, fa a tutta prima sospettare che il poeta non abbia preso sul serio l'opera sua, e abbia talvolta voluto farsi giuoco dello spettatore. Poichè qui non si tratta soltanto di un elemento comico innestato nel dramma serio, come spesso vediamo aver usato i tragici inglesi, ma di una vera e propria commedia nella tragedia, anzi di una farsa nella tragedia, farsa che ha tutta l'aria di voler essere una parodia. E certo quanto poco tale innesto possa giovare all'efficacia drammatica non è necessario mostrare; piuttosto è bene osservare che esso può far fede dei gusti, delle esigenze e dello stato intellettuale degli uditori dinanzi a cui siffatti drammi erano rappresentati. Non mi par quindi opportuno indugiarmi sull'argomento, ma basterà che adduca un paio di esempi, anche perchè nella esposizione del contenuto delle singole opere dovetti, per non venir meno alla brevità e allo scopo mio, trascurare del tutto l'elemento comico. Nella « Devoción de la Cruz » vedemmo come il protagonista Eusebio offenda e violi la dottrina cristiana derubando e uccidendo senza pietà il prossimo, e come egli veneri

ciecamente tutto ciò che ha forma di croce. Orbene, il « gracioso » Gil, che è venuto a conoscenza di ciò e che poco amerebbe ricevere un proiettile nella schiena, volendosi una volta recare a far legna nel bosco ove il bandito compie le sue gesta, si copre dal capo ai piedi di innumerevoli croci di legno, ed una se ne lega sul petto smisurata. Ed egli ha rettamente pensato, poichè Eusebio che sopravviene, appena lo vede così abbigliato, non solo gli risparmia la vita, ma s'inginocchia in atto di adorazione e lo invita (in omaggio alla croce!) a farsi brigante con lui. E nel « Mágico Prodigioso », quando Cipriano entra col demonio nella grotta per apprendervi l'arte magica, deve a suo dispetto seguirlo anche il « gracioso » Clarin. Il quale trascorso l'anno di tirocinio, all'udire il suo padrone vantare la propria valentia di mago e negromante, si fa egli pure a pronunziare scongiuri terribili per iscrutare se Livia, la cameriera di Giustina, ch'egli ama insieme con l'altro « gracioso » Moscon, gli si è serbata fedele nei giorni ch'essa ha scelto per amare lui. E al demonio vuol offrire in pegno l'anima scrivendo su di un fazzoletto da naso il proprio nome; e poichè il diavolo rifiuta la cedola, giustamente ei ne deduce che ad un uomo degno di fede par suo non si chiedono malleverie. Pur tuttavia ciò che alle volte rende tollerabili i « graciosos » è il buon senso che li guida in mezzo ai deliramenti degli altri personaggi; anzi non di rado avviene che essi si mostrino i soli uomini dotati di buon senso e di un po' di cervello.

Ma ai deliranti e ai forsennati non sempre vorrei io ascrivere i martiri rappresentati dal nostro poeta, il quale sembra a volte aver compreso i difetti de' suoi predecessori, e presentita la condanna generale che di siffatti eroi della scena doveva pronunziare il grande critico tedesco. E sembra altresì più d'una volta che il poeta

spagnuolo abbia compreso come uno dei cómpiti più ardui che possa prefiggersi un drammaturgo è quello di rappresentare la conversione di un personaggio e di un popolo da una religione in un'altra, e nel caso nostro dall'idolatria alla fede cristiana. I rivolgimenti del pensiero e della coscienza maturati nel silenzio più angoscioso, le battaglie che lacerano il cuore, gli accasciamenti del dubbio e dello sconforto, e i bagliori della speranza e il tripudio della vittoria; le rigenerazioni interiori insomma sembrano prestarsi piuttosto a un'espressione lirica che non drammatica. Certo è dramma, e dei più angosciosi, quello che si prepara e si svolge nell'uomo di forte sentire che rifà la propria coscienza religiosa, ma non tutto ciò che è potentemente drammatico può offrire argomento di dramma. È conflitto terribilmente tragico quello che si combatte nelle poesie del nostro Recanatese, ma la lirica ne è l'espressione adeguata, e farebbe opera falsa chi volesse collocar sulla scena l'uomo in cui il dramma grandioso si svolse. E perciò può Faust divenire personaggio di dramma solo quando esce, per così dire, di sè stesso, e rientra nel mondo e cerca nelle opere e nei turbini della vita la propria via. Come si sia comportato Calderón nel difficile compito non sarà inutile qui riassumere. Lodovico Enio è un cristiano colpevole e criminoso che comprende per un improvviso prodigio la iniquità della vita trascorsa; ne inorridisce, si pente, si ravvede, e ricompra con una penitenza aspra e lunga le colpe commesse; è dunque una specie di Innominato. È Cipriano un idolatra cui le meditazioni conducono a dubitare della verità della propria fede, a intuirne una più conforme ai dettami della sua ragione, e a cui le ricerche della vita e un inatteso prodigio rivelano nel modo più irrefutabile la verità presentita. Anch'egli

al sapersi schiavo del demonio vorrebbe togliersi la vita, ma si frena, si pente, e ottenuto il battesimo chiede il martirio. Su Cipriano è in parte modellata Eugenia; anch'essa è da fortunose vicende, dagl'insegnamenti di Eleno e dal miracolo condotta a comprendere quanto vana e ridevole è la fede negli idoli e quanto potente il Dio dei cristiani. Uno studioso è pure Crisanto che, esposto alle tentazioni del mondo, sa ad esse resistere, perfezionare il proprio animo, approfittare dei consigli di Carpoforo, il cui capo miracolosamente parlante gli dà l'ultima spinta a farsi cristiano. Come Cipriano patteggia Irene l'anima col demonio, ma le parole di Bartolomeo la predispongono alla conversione, la quale si compie quando essa è per miracolo liberata dall'ossessione diabolica. Meglio preparata è la conversione di Yupangui e Guacolda. Queste due anime miti e generose, aperte agli affatti gentili, presaghe di una religione della loro più umana, abbracciano la religione dei conquistatori perchè la trovano conforme ai loro nobili sensi; ma neppure qui mancano miracoli d'ogni maniera ad affrettare e a render più risoluta la conversione. Più improvvisa, più inaspettata di quella dei protagonisti volle invece il poeta che fosse la conversione dei personaggi secondarii o delle turbe che loro fanno corona. Però anche qui si può osservare in sua difesa che egli forse intese prepararne la mente e l'animo, già l'accennai, con quelle dispute filosofiche intorno ai principali misteri della religione cristiana, le quali riescono spesso di sì grave pregiudizio alla speditezza e all'efficacia dell'azione drammatica.

Da tutto questo mi sembra derivi come il nostro poeta era conscio delle difficoltà principali del suo assunto, e ligio sopratutto al concetto cattolico che non può la grazia divina operare se non in colui che ad

essa è venuto predisponendo la mente e l'animo. Allora soltanto può avere efficacia il miracolo, e perciò i ribelli e i restii, come Egerio ed altri infiniti, sono chiusi alla grazia e irremissibilmente perduti. Resta però a sapere se ha il poeta altrettanto coscientemente obbedito alle leggi o alle esigenze della psicologia. La psicologia, dirò col Barzellotti,[68] «ritrova nei cataclismi dell'anima la stessa legge di lenta preparazione, onde son prodotti quelli della natura sensibile esterna, e sì li rappresenta come l'effetto di un lungo lavoro accumulato per anni e anni dall'azione continua di forze sempre vive, la cui quantità in sè stessa non cangia mai. Solo quando l'opera di tali forze è abbastanza preparata ed è matura, l'agire di una causa qualsiasi, benchè piccola in sè, e un ultimo impulso, aggiunto a tanti altri, basta talvolta a mutare visibilmente così la superficie di una provincia e di un continente, come lo stato intellettuale e morale di un'anima umana».

E questa deve essere la storia di tutte le conversioni, sebbene essa non appaia sempre a prima giunta ben manifesta. Nessuna conversione sembra più improvvisa di quella dell'apostolo Paolo, cui un colpo di fulmine sulla via di Damasco fe' mutar di animo al punto che il feroce persecutore dei cristiani si trasformò nel più ardente neofita. Eppure è dimostrato che anch'essa fu preparata da tutto un procedimento psicologico, da tutto un dramma interiore che ancor oggi si può intuire dalle sue epistole. Queste contengono, come ben dice un nostro scrittore «gl'indizii della tempesta che gli ferveva in petto», «gli elementi della rivoluzione che lo spinse dall'odio all'amore, dalla persecuzione alla fede». I quali elementi «già fervevano dentro di lui, e non aspettavano che una spinta dal di fuori per coordinarsi e prendere il dominio di quello spirito pos-

sente », che « non è arrivato al suo sistema, al suo grande concetto rinnovatore per un lavoro di ragionamenti dottrinarii, bensì per uno slancio del sentimento ».[69] E opera del sentimento fu anche la conversione di Agostino, sebbene appaia essa pure brusca e improvvisa. Egli « non è un curioso che per amore del sapere investiga ed analizza le cose ed il pensiero; è un uomo che soffre e cerca la propria salvezza ». Egli ne' suoi scritti dispiega « tutta l'ansia affannosa di un'anima che ha sete di verità, che geme sotto il dubbio, che vuol liberarsene, e combatte contro la propria ragione, la quale insorge ostinata, ma dev'esser vinta ».[70] Egli stesso ci ha narrato la storia della sua conversione. Nelle *Confessioni*, potrei soggiungere col Barzellotti, egli « si lascia condurre dal suo profondo istinto di psicologo osservatore a farci scoprire il processo naturale che l'ha preparata e la compie in lui, e che è l'effetto del prevalere lento, impercettibile quasi, di una certa somma di sentimenti, di idee, di bisogni intellettuali e morali che gli si fanno avvertire via via sempre più vivi, e spostano a poco a poco il centro dell'equilibrio di tutte le forze del suo spirito e lo fanno riposare alla fine in una posizione nuova ».[71] Eppure il « miracolo » non sembra estraneo neppure alla conversione di Agostino. Dapprima la lettura dell'*Ortensio* di Cicerone, e, dopo molti anni, il canto di alcuni fanciulli sembrano produrre nel suo animo due rivoluzioni improvvise. E a proposito dell'Innominato bene osserva il Graf che sebbene il Manzoni faccia dire al popolo che la sua conversione è « un miracolo », essa si può tuttavia « intendere come l'esito di tutto un processo psichico naturale, come una peripezia che non contraddice, ma si conforma alle leggi psicologiche, ed in ispecie a quelle che governano la formazione, la consistenza, le variazioni del carattere,

come un fenomeno insomma che può avere del mirabile, ma che ad esser chiarito non abbisogna punto della ipotesi del miracolo »[72]; perchè ogni ravvedimento « ha un'occasione immediata e una preparazione remota ». E l'una e l'altra ha, se non erro, voluto Calderón rappresentare ne' suoi drammi religiosi, e in ciò ha rettamente pensato; ma quello che manca a' suoi personaggi è quello di cui maggiormente abbisogna il dramma, è l'analisi psicologica, il procedimento interiore, il formidabile combattimento che agita le anime vigorose. E se anche la storia non ignora esempi di conversioni tranquille, sono però queste per loro natura ancora meno atte alla rappresentazione drammatica. Della mancanza del dramma psicologico io ho sovente addotte prove non refutabili nel processo del mio lavoro, e perciò mi basti coucludere che anche per questo rispetto il dramma calderoniano non soddisfa alle esigenze dell'arte.

Fu detto e ripetuto infinite volte che Calderon è specchio fedele e completo dell'età sua. A sentire certi storici della letteratura, tutto il secolo decimosettimo vive nell'opera sua, alla quale deve inevitabilmente attingere lo storico che non voglia riuscire manchevole. Ma per quel che riguarda il dramma religioso del nostra poeta, io devo nutrire sentenza un po' differente. Calderón non è specchio dell'età sua se non in parte, come mi sarebbe facile il dimostrare se altro non fosse lo scopo a cui mirano queste pagine. Pel momento mi basterà aprire alcuni fra gli storici più recenti del sentimento religioso spagnuolo, per derivarne alcune conclusioni che gioveranno all'uopo nostro. Scrive il Gothein[73] che « la storia del popolo spagnuolo è la storia della sua vita religiosa »; e « tanto l'impulso quanto più tardi il destino della coltura spagnuola » derivò appunto « da una lotta di razza che

combaciava con una lotta di religione »; e perciò la nazionalità spagnuola è uscita dalle lotte di religione. Nel medio evo come un'atmosfera religiosa si stende « più che su ogni altro popolo in Ispagna sopra ogni espressione della vita intellettuale »; e nel secolo decimosesto la religiosità spagnuola scende in campo come un potere formidabile e si impone agli altri popoli cattolici. In Ispagna fioriscono e si diffondono le eresie, e lunga è la storia dei processi intentati agli « alumbradros », ai « quietistas », agli « endemoniados »[74], per tacere sia delle guerre della fede il cui sentimento era agli Spagnuoli diventato carne e sangue, e sia delle sorti del regno maomettano, e delle imprese africane, e delle conquiste americane. Non mi nascondo che alcuno potrà anche di queste vicende trovare un'eco in qualche dramma del nostro poeta, ma essa è pur sempre pallida eco, per nulla rispondente all'intensità del sentimento o dell'entusiasmo donde quelle imprese scaturirono e proruppero. E altri potrà attribuire al nostro poeta anche quell'ideale che fu nutrito dalla sua nazione, almeno in una certa età, e dal nostro Colombo, che in ciò fu compreso da' suoi ospiti; voglio alludere al sogno della conversione di tutta l'umanità alla fede, e dell'adempimento delle profezie. Ma a siffatta stregua potrebbero stare pari al nostro anche molti altri poeti e non soltanto spagnuoli. Nè l'opera di lui rispecchia quella particolare condizione in cui crebbe e permase a lungo la Chiesa della sua nazione, rispetto a quella delle altre regioni, di fronte alla Curia romana. La cattolicità degli Spagnuoli diede vita nel medio evo e anche più tardi a una indipendenza della loro Chiesa quale non si riscontra altrove, indipendenza nella costituzione e nell'amministrazione; e d'altro canto a sommissione e a obbedienza allo Stato. Si venerava la Santa Sede, ma sino

a che questa agiva secondo il volere degli Spagnuoli; la disconoscevano questi quando essa contrastava ai loro interessi. Il Cid che nel « romancero » chiede umilmente al papa l'assoluzione, e d'altro canto prorompe nelle più gravi minaccie nel caso ch'egli non voglia accordargliela, è lo specchio fedele della Spagna religiosa del secolo decimoquarto e decimoquinto.[75] Nè la corruzione dei costumi trova eco nel dramma calderoniano; e perciò a noi vien fatto di chiederci perchè l'interprete e lo specchio fedele del suo paese, anzichè trasportare di preferenza sulla scena antiche leggende o irlandesi, o greche, o persiane, non ha rappresentato le lotte fieramente combattute sul suolo della sua patria, o gli entusiasmi e le aberrazioni a cui il sentimento o il fanatismo religioso han dato occasione.

Fu detto Calderón il poeta dell'Inquisizione, ma neppure questo può affermarsi per quel che riguarda il suo dramma religioso, se pure non si vuol dire che Calderón ha giovato agl'interessi dell'Inquisizione alla medesima guisa degli altri poeti, i quali anzichè combatterle, alimentarono le superstizioni del volgo, e la fede rozza, e l'osservanza cieca di tutto quello che della pratica religiosa forma l'apparato esteriore. Piuttosto abbiamo prova della venerazione che il nostro poeta serbò per la Compagnia di Gesù, che gli diede la prima educazione nel « Colegio Imperial » di Madrid, in un dramma che si può dire raccolga in sè tutti i difetti degli altri finora esaminati, e nessuno dei loro pregi. Esso è opera che potrebbe senz'ambage dirsi mostruosa, e poichè rientra nel mio assunto, io spenderò intorno ad essa qualche parola. S'intitola *El gran Príncipe de Fez*. Anche qui compare dapprima sulla scena un uomo che si sta scervellando sopra un testo sacro. È il principe di Fez, che sebbene in guerra con Abdalà re del

Marocco, trova nella sua tenda il tempo di darsi allo studio. Ciò che lo tiene occupato è un passo del Corano, e tanto si sprofonda nella meditazione che s'addormenta! Ed ecco apparire due personaggi simbolici, il Buon Genio e il Mal Genio, i quali non lo abbandoneranno più. E qui il poeta candidamente c'informa che questi due personaggi « rappresentano esteriormente la lite che arde nel petto » del principe. Buon per lui che una volta mentre precipita dall'alto di una rupe essi lo sostengono e lo salvano da morte sicura; e lui fortunato, perchè capitato un dì nella camera di un pellegrino cristiano, il Buon Genio gli fa metter le mani sopra un libro che non è più il Corano, ma che s'intitola: « Vita di Sant'Ignazio di Loyola fondatore della Compagnia di Gesù, scritta da Pietro di Ribadeneira »; e ancor più venturoso perchè, mentre si fa a leggere, in tal libro compare dietro lui il santo in persona che declama ad alta voce (ed ei non se n'avvede!) il passo ch'egli va leggendo sommessamente. Il principe, che è maomettano, si è lasciato sfuggire il voto di recarsi alla Mecca a venerarvi il Profeta, ma durante una procella dispera dell'aiuto di lui, e invoca Maria. Ed ecco sopra il battello aprirsi una nube e apparire dentro di essa una fanciulla sopra un dragone: è la Madonna della Concezione. Finalmente dopo molte peripezie il principe rinnega la sua religione, la patria, la moglie, il figlio, e si fa battezzare col nome di Baltasar de Loyola. Allora si reca a Roma ove visita il Padre Generale della Compagnia di Gesù e papa Innocenzo. Dalla città eterna fa voto di recarsi in pellegrinaggio a Loreto. Durante il cammino due suoi antichi amici deliberano di avvelenarlo, ma egli resta immune. Alla vista di Loreto, prorompe in un inno entusiastico e fa voto di entrare nella Compagnia di Gesù, e di recarsi a predicare la

religione cristiana in remote regioni. Il desiderio del martirio lo spinge all' impresa, ma egli « non sarà martire per sangue, sibbene per l'amore ». A conferma di ciò appare un nuovo prodigio: agli occhi dello spettatore si svolge il sacrificio d' Isacco, e poscia per un improvviso mutamento di scena, maestosamente appare la Religione, con scettro e corona imperiale, la quale pronuncia un elogio della Compagnia di Sant' Ignazio e del convertito principe di Fez. Di molte altre avventure ho fatto grazia al lettore, il quale forse penserà con me che se il nostro poeta compose questo intruglio per far cosa gradita ai Padri gesuiti, certo dovette conoscerne e indovinarne il gusto e le esigenze. Gusto e esigenze che non erano gran fatto diversi da quelli del pubblico spagnuolo del tempo, e che il nostro poeta, forse anche per compiere altra opera gradita ai buoni Padri, alimentò e promosse.[76]

❦

Ma a riconciliare l'animo nostro col poeta e con l'arte sua ecco per ultimo un dramma il quale si distingue da tutti gli altri, e tutti li lascia dietro a sè a grande distanza. È il *Principe Costante* che i critici tutti, o quasi, sono concordi nel colmare di lodi. L'argomento è storico, ma a differenza di alcuni altri suoi compagni già esaminati, a fondamento dei quali sta bensì un avvenimento storico, ma ove la più grande importanza è data all'elemento leggendario, vuol questo lavoro attenersi più fedelmente alla narrazione dei fatti sfrondati di quasi tutti gli abbellimenti di cui sovente la fantasia popolare o dei poeti suol circondarli. Tuttavia protagonista è un santo, san Fernando, ed io devo perciò, sia pur brevemente, occuparmene. Volle Calderón in que-

st'opera rappresentare un'impresa sfortunata dei Portoghesi in Africa e la fine miseranda di don Fernando infante di Portogallo, morto nel 1443 prigioniero dei Mori.

Ci rappresenta il nostro poeta il principe Fernando nel momento in cui sbarca sul suolo africano pieno di baldanza e di fiducia nell'avvenire. Egli vuol prima d'ogni altro premere co' suoi piedi quel suolo per trarne auspici per la vittoria ch'ei si ripromette sicura. Scende secondo il fratello Enrico, ma egli scivola e cade a terra, dal che trae tristi presagi, anche perchè da quando ha lasciato Lisbona, ei non ha veduto se non « immagini della morte »: il mare gli sommerse una nave; una eclisse diffuse una notte cupa; e ora la terra gli sembra seminata di sepolcri. Fernando sempre sereno e fiducioso nell'avvenire lo riconforta, poichè ha l'animo libero da superstizione e da vane paure. Egli non crede agli augurii e ai presagi del volgo; sa di compiere impresa che gioverà alla gloria e alla diffusione della fede cristiana e perciò nutre una balda speranza che tutto riuscirà a buon fine. E veramente dapprincipio le cose volgono nel miglior modo possibile. In un combattimento che subito s'impegna, i Mori sono sconfitti e volti in fuga, e Fernando riesce a disarmare e a far prigioniero un cugino del re di Fez, di nome Muley. Ma egli lo vede triste e piangente, e il sospetto gli nasce che altro pensiero lo tormenti oltre quello della prigionia, sì che commosso lo interroga. Gli rivela allora Muley la sua origine e condizione, e gli confessa di essere innamorato della figlia del re di Fez, alla cui corte egli vive. Amore lo ferì profondamente, ed egli coll'assiduità riuscì a intenerirla al punto da trascorrere insieme con lei giorni felici. Ma avendo una volta dovuto assentarsi, un altro pretendente di lui più ricco e potente si fece innanzi, ed ora questi potrà approfittare della pri-

gionia di lui per riuscire nel suo intento. A tale racconto Fernando non resta dubbioso un istante; egli nel suo prigioniero rispetta la santità dell'affetto e gli concede subitamente la libertà. Animato da un grande amore verso tutti gli uomini, a qualunque religione appartengano, ei non vuol distruggere i sogni dorati del suo giovane nemico, e la schiavitù che questi deve a lui, ei vuole che la tramuti in servitù verso la dama del suo cuore; egli che sa ciò che è amore, non vuol contribuire all'infelicità di un amante. Muley vivamente ringrazia il suo benefattore, e lo richiede del suo nome, ma Fernando, che sa che il benefattore deve beneficare nel silenzio, gli fa dono di un superbo cavallo, e lo licenza raccomandandolo al suo dio Alà, poichè il giovane ha fede in Alà. Nel frattempo sopraggiungono gli eserciti nemici di Fez e di Marocco comandati da Tarudante. Per mala sorte i Cristiani sono presi in mezzo fra la città ch'essi assediano e l'esercito sopraggiunto. Tuttavia Fernando non perde la sua consueta serenità; rincuora Enrico che si mostra timoroso e sfiduciato, e senza por tempo in mezzo si lancia animosamente nella mischia. Viene nel furore della battaglia a trovarsi di fronte al re di Fez il quale lo costringe ad arrendersi. Fernando che non lo conosce vorrebbe combattere fino all'ultimo, ma apprendendo ch'egli è re, si sottomette e gli consegna la propria spada. A Enrico, che sopravviene, il re affida l'incarico di annunziare a Duarte di Portogallo che Fernando non potrà essere riscattato se non col cambio di Ceuta. L'infante al partire saluta Enrico colle parole: « Dirai a nostro fratello che agisca, nella sciagura che mi è toccata, come un principe cristiano ».

Nella seconda giornata tre prigionieri vanno a gara nel rendere omaggio a Fernando; essi vorrebbero pro-

strarsi a' suoi piedi. Ma egli lo vieta loro, e dolente di vederli incatenati, vorrebbe, ove potesse, rompere i loro ceppi per concedere la libertà prima ad essi che a sè stesso. Li invita pertanto a sperare nel cielo e a soffrire prudentemente il rigore del tempo e di quella barbara divinità che è la fortuna. Riconosce che non basta il dar consiglio a chi si trova in bisogno, ma egli non ha di che regalarli; e li rassicura che quando verrà un soccorso dal Portogallo prenderà a cuore la loro sorte e li condurrà seco. Pel momento li esorta a lavorare di buona voglia e ad obbedire ai loro padroni. I prigionieri se ne partono riconfortati, e Fernando osservando la loro disgrazia, impara ad essere infelice; e pensa che forse verrà un giorno in cui avrà bisogno di loro. Egli è nato infante ed ora è schiavo, e perciò potrebbe cadere in istato ancor più basso; un giorno ne chiama un altro, e così un pianto, un altro pianto, e una pena altra pena. In tal modo trascorre Fernando i giorni, educandosi alla scuola del dolore e intrattenendosi coi suoi compagni di sventura e in ispecie coll'amico Muley, il prigioniero da lui liberato, che vive alla corte del re di Fez e che memore del beneficio ricevuto, è divenuto il suo migliore amico. Un giorno arriva una galera portoghese. Essa porta don Enrico, il quale narra a Fernando che alla notizia della disfatta della sua armata navale e del suo imprigionamento il re di Portogallo Duarte ammalò e morì di dolore. Apertone il testamento si trovò ch' egli ordina che Fernando sia riscattato col cambio della città di Ceuta; e per tale riscatto Enrico si è appunto recato a lui. Ma Fernando che potrebbe tornar libero nel suo regno, colto da improvviso sentimento di sdegno si ribella al disegno del defunto re, e tal disegno dice indegno di un portoghese, di un principe, di un uomo che professa la religione di Cristo. Una città che si

professa cattolica, che ha eretto a Dio templi ed altari, come potrebbe darsi in cambio di un sol uomo? E chi è quest'uomo? Null'altro che un prigioniero, uno schiavo che perdendo in guerra la libertà, perdette il proprio suo essere; egli è pari ad un morto, e per un cadavere non devono tanti vivi perire. Ma solamente perire? Essi dovrebbero rinnegare la loro religione; educare i loro bimbi, che già hanno cominciato a balbettare il nome del vero Dio, a venerare una divinità menzognera; dimenticare il sangue sparso pel trionfo della fede cristiana. E rivolto al re e al fratello, Fernando esclama: « O re, io sono tuo schiavo; disponi, ordina della mia libertà; non voglio, nè è possibile conservarla. E tu, o Enrico, ritorna alla tua patria; dille che tu mi lasciasti in Africa sotterrato, poichè io condurrò d'ora innanzi una vita che sarà pari alla morte. O cristiani, Fernando è morto; Mori, uno schiavo vi lascia; prigionieri, un compagno si unisce alle vostre pene; cieli; un uomo ristaura le vostre chiese divine... Oggi un principe costante innalza, fra pene e sciagure, la fede cattolica, e s'inchina riverente alla legge di Dio. Poichè quando anche possedesse Ceuta una sola chiesa consacrata alla eterna Concezione di Colei che è regina e signora dei cieli e della terra, io darei mille vite in sua difesa». Con queste parole Fernando ha pronunciato la propria condanna. All'udirlo, il re moro monta in furore e delibera che d'allora in poi egli venga trattato veramente come uno schiavo. Al suo ordine di baciargli i piedi umilmente si acconcia l'infante, il quale pensa che l'uomo vive un sol giorno ed esce dalla terra per ritornarvi; e perciò la minaccia di morte non lo spaventa, perchè per lui la morte è vita, e la vita gli sarà palestra di pazienza. Difatti non vien meno al suo proponimento. Incatenato, egli è addetto ai cavalli, al bagno, alla col-

tivazione del giardino reale, e trattato duramente come tutti gli altri schiavi. Ma la sua rassegnazione è instancabile. Un giorno noi lo sorprendiamo mentre è occupato ad inaffiare il giardino insieme con i compagni, ai quali prodiga parole di conforto e d' incoraggiamento. Fenice la figlia del re, che esce a passeggio, lo vede e conversa con lui, che si fa a cogliere per lei un canestro di fiori. E i fiori inducono i due giovani a intrattenersi intorno alla brevità e alla caducità della vita umana: anche i fiori vivono un giorno, e nascono e muoiono in brevissimo giro di tempo. Nè meno tenero verso il prigioniero infelice si mostra Muley, il quale anzi ha nel silenzio meditato un piano di fuga: Fernando con tutti i prigionieri cristiani dovrà essere imbarcato e ricondotto in patria. Ma sorprende il suo colloquio il re, il quale s'insospettisce, e, per renderlo responsabile affida la custodia dei prigionieri a lui stesso. Muley posto nel bivio di provvedere al proprio onore o all'amico chiede a questo consiglio, ma Fernando risolutamente delibera di voler rimanere prigioniero.

Al cominciare della terza giornata, Muley e Fenice implorano al re pietà per Fernando. Egli è ridotto in uno stato miserrimo: la fame, le fatiche, la umidità del carcere hanno stremato il suo misero corpo, che è oramai reso inerte dalla paralisi e dall'inedia. Ma il re è inflessibile. « Chi, risponde egli, costringe Fernando ad essere infelice? Egli solo è crudele verso sè stesso, non io verso di lui. Non è forse in poter suo l'uscire dalla miseria e il vivere una vita felice? Consegni Ceuta ed uscirà dai tormenti e dalle pene ». Allo scopo di liberare il prigioniero augusto giunge un giorno dal Portogallo Alfonso, il quale propone al re di accettare in cambio di Fernando tanto danaro quanto possono valere due città come Ceuta, altrimenti egli invaderà colle

armi il suo regno. Ma il re non si sgomenta, e ripete che non cederà se non a patto che gli si restituisca la città. Ormai sembra che nessuna speranza più resti per l'infelice prigioniero. Noi lo rivediamo trasportato sulle braccia da alcuni compagni che lo adagiano sopra una stuoia, donde egli ringrazia il cielo che gli permette di uscire dal suo oscuro carcere a rivedere la bella luce del giorno. Un amico si assenta per recarsi a elemosinare un po' di cibo, perchè un editto del re ordina che nulla si venda a Fernando e agli amici suoi. Fernando stesso all'appressarsi del re, della infanta e di altri stende loro umilmente la mano: « Date oggi l'elemosina e qualche sostentamento a questo mendico. Vedete che sono uomo, e che sto morendo di fame ». E rivolto al re soggiunge: « Non credere che io invochi la tua pietà per domandarti in dono la vita. Io so che devo presto morire di questa infermità che mi consuma e che scorre fredda le mie membra. Ben so che la mia malattia è mortale, perchè ad ogni parola, ad ogni respiro sento come una spada che mi trafigge; breve è la vita e perciò l'uomo ha foggiato allo stesso modo la culla e la bara. Non la vita dunque io ti domando, bensì la morte. Io desidero morire per la fede; a Dio voglio sacrificare la vita e l'anima, e questo amore per lui scusa il mio desiderio di morte. E tu, o re, sappi che mai tradirò la mia fede; che da questo mio letto di dolore ove soffro tormenti e desiderii ineffabili la mia fede proclamo, perchè essa è il sole che mi illumina, è la luce che mi guida, è l'alloro che mi incorona e mi illustra. Tu non trionferai della Chiesa; se vuoi, trionfa di me; Dio difenderà la mia causa, perchè io difendo la sua ». Rimasto co' suoi fidi, Fernando vede giungere colui che si era recato a elemosinargli un po' di cibo. Ma egli è agli estremi; ormai

il sacrificio è compiuto. Ei prega gli amici di volerlo portare nella sua cella; quivi, appena sarà morto, essi lo spoglieranno per ricoprirlo col manto della sua religione; con esso desidera di essere sepolto, e spera di avere un giorno gli onori degli altari, poichè a lui, che ha dato tante chiese a Dio, Dio vorrà pur concederne alcuna ».

Ora la scena ci trasporta sulla riva del mare. Giungono e sbarcano Alfonso ed Enrico col loro esercito. Essi muovono al riscatto del Principe, e mentre stanno trattando fra loro del modo della battaglia, odono una voce misteriosa che li invita ad assalire i nemici. È la voce di Fernando, la cui ombra appare poco dopo avvolta in un gran manto e recinta di una luce sfolgorante. Annunzia che guiderà le schiere portoghesi alla vittoria e scompare. Ed eccoci sulle mura di Fez. Davanti al re sta il cadavere di Fernando. I Portoghesi guidati dall'ombra di lui, che reca una face ardente, arrivano traendo prigioni l'infante e Muley. Alfonso il quale ignora la morte del fratello, propone il cambio; nè muta proposito quando glie ne vien mostrato il cadavere, poichè, sebbene morto, Fernando non vale meno de' suoi prigionieri illustri. Il cambio è accettato; la bara vien calata dalle mura, e Alfonso, dopo aver pregato il re di dare Fenice in isposa a Muley che da tanto tempo l'ama, parte seco recando il morto Fernando.

Dissi che questo dramma si distingue da tutti gli altri. E per più ragioni. Anzitutto è notevole il modo nel quale il nostro poeta si è comportato di fronte alla storia. Usò egli negli altri drammi alle narrazioni severamente storiche preferire le leggendarie, e dare agli elementi fantastici tale ampliamento o importanza da violare ogni senso della misura ed ogni ragione dell'arte drammatica. Ma qui egli ha voluto non soltanto conservare al suo

argomento il carattere storico quale risulta dalle cronache del tempo, ma si è adoprato altresì di intuire questo carattere con l'occhio di chi vuole degli eventi indagare la vera natura e il significato interiore. E perciò non dobbiamo biasimarlo se anche si discosta talvolta dalla narrazione fedelmente storica, perchè egli non vuole in tal caso sbrigliare la fantasia alle immaginazioni più inaspettate che non abbiano coll'assunto nessuna relazione logica o necessaria, ma piuttosto porre in maggiore rilievo lo scopo e il carattere del suo assunto con quei mezzi che si arrogano i grandi poeti nella valutazione poetica della storia. Mi spiegherò con un esempio. Narra la cronaca che quando il re di Portogallo venne a conoscere l'esito infelice dell'impresa del fratello Fernando, fu preso da tanto dolore che avrebbe volentieri ceduta Ceuta per riscattarlo. Volle tuttavia prima interrogare i dignitarii dello Stato e radunare le Cortes. I fratelli Don Pietro e Don Giovanni furono, con moltissimi altri, d'avviso che si dovesse mantenere la parola data al nemico di consegnare Ceuta in cambio del principe, perchè sarebbe poi riuscito meno arduo il riconquistare la città, che non liberare l'infante da una custodia oculata e forse crudele. Ma contro costoro si levò l'arcivescovo di Braga che risolutamente sostenne doversi Ceuta considerare come una conquista della Cristianità, e non potersi restituire al nemico senza il consenso del Papa; il quale consenso però non sarebbe mai stato accordato. Giudicò quindi essere più consigliabile una nuova crociata. Del quale avviso fu anche il principe Enrico, mentre altri propose di tentare il riscatto con danaro. La deliberazione fu di non rendere Ceuta e di ricorrere in seguito ad altro espediente. Ma Fernando attese invano e morì di stenti e di dolore senza rivedere la patria.[77] Orbene, il nostro poeta ha immaginato

che un'ambasceria di Portoghesi fosse inviata al re di Fez a proporgli il cambio di Fernando con Ceuta, e che il Principe energicamente si opponesse a tal cambio, non volendo che la propria libertà costasse quella di migliaia di uomini. In questo mutamento, Calderón non solo ha messo in maggior luce la nobiltà del carattere di Fernando quale ci è dato dalla storia, ma ha di lui fatto un personaggio drammatico. Perchè non deve l'eroe tragico attender che altri decida della sua vita, lui incosciente ed inerte, ma deve egli stesso essere l'arbitro del proprio destino, trovare egli stesso l'impulso alle proprie azioni e tragicamente preparare la propria sorte.

Oltre a ciò l'analisi psicologica del protagonista è in questo dramma condotta con grande sapienza e sentimento profondo; e anche qui il poeta fu a un tempo fedele alla storia e ossequiente alle ragioni dell'arte. A ragione hanno rilevato i critici che sebbene Fernando sia l'eroe della pazienza, non incombe tuttavia su di lui un fato doloroso quale un poeta mediocre avrebbe ideato; nè il tono generale del dramma è cupo o tenebroso per tristi presentimenti. Il carattere del principe, ben nota il Klein, è quale si conviene a « un animo godente in Dio; imperturbabile nella fiducia in Dio, impeccabile, limpido, chiaro, splendente, e sin dal primo principio in contrasto artistico e pienamente drammatico colla disposizione di animo del fratello Enrico »; e perciò « non è questo un dramma di antitesi secondo la solita maniera di Calderón, ma un dramma fondato piuttosto sopra il carattere e la natura del pathos tragico religioso ».[78] E a dir vero appare Fernando fornito delle doti più eccelse di un eroe cristiano che nutra i sentimenti più elevati e più nobili, che sia compreso di affetto profondo per tutto quello che merita di essere amato, che a tutti prodighi i tesori di un'anima pura, serena e generosa.

Perciò non vorrebbe Fernando nessuno infelice sulla terra; e salvi vuole i cittadini di Ceuta; e i compagni di sventura conforta e rianima colle parole e l'esempio; e Muley, che è mesto e piangente, ridona alla libertà, all'amore della sua donna e alla sua fede. Egli lo congeda nel nome di Allà, poichè Allà è per il prigioniero il vero dio; esempio codesto di tolleranza religiosa affatto inatteso e perciò tanto più ammirevole nel nostro poeta. Vivano, pensa Fernando, vivano gli uomini tutti lieti nella propria fede quando essa sia sincera e profonda; siano sacri i vincoli di amore che insieme li lega; e possano pochi, possa uno solo soffrire per la salvezza di tutti.

L'ideale del cristianesimo appare perciò in questo dramma in tutta la sua purezza; quell'ideale che vedemmo essersi talvolta singolarmente offuscato negli altri drammi, sì da far credere che il nostro poeta lo avesse disconosciuto o rinnegato. Forse non esagera il Klein quando scrive che se gli ideali che in questi il poeta propugna fossero ovunque applicati, se gli scopi, le convinzioni, i dogmi di fede di certi protagonisti divenissero obbligatorii e doverosi pei popoli, allora tutto il genere umano sarebbe « come da un diluvio universale dopo poche generazioni ricacciato nelle tenebre di una barbarie, in confronto della quale quella del medio evo, che fu sì ricca di germi e di forze feconde, potrebbe essere celebrata come un'età dell'oro nella civiltà dei popoli. Le stirpi umane sorprese e trascinate dalla generale corrente di una tal poesia di santi e di martiri calderoniani, e da tale calderoniana dogmatica poetica, vedrebbe le scuole, i musei, le università, i templi dell'arte, i teatri subitamente trasformati in chiese, in monasteri, in carceri dell'inquisizione »[79]. Nel *Principe Costante* al contrario rifulge di vivida luce quasi tutto

quello che di più altamente umano e di moralmente bello ha predicato il cristianesimo: il sacrificio dell'uomo per il bene comune, e nel tempo stesso la sua conservazione per la salute di tutti; l'amore alla gloria della patria e all'accrescimento della sua potenza; la sommissione del corpo ma l'indipendenza dell'anima nel culto della virtù e della fratellanza che congiunge insieme gli uomini.

Perciò il nostro protagonista e martire poco somiglia ai protagonisti e martiri suoi confratelli, e molto meno a quei « furiosi, che senza necessità e disprezzando tutti i doveri civili si gettano con la letizia nel cuore incontro alla morte », e contro i quali si adira il Lessing. Il nostro martire è al contrario un uomo che ama e fortemente la vita. Egli agogna vivamente il proprio riscatto, ma appunto per non venir meno a' suoi doveri di uomo e di cittadino fa olocausto della propria libertà. Al martirio ei non chiede la salute dell'anima propria, ma la vita di migliaia di uomini; ei non brama di morire per farsi straniero alla terra e agli amici e compagni, ma su di essa e per essi vuol vivere quanto più a lungo potrà, sia perchè il dolore affina la sua anima, e più ancora per rendere la sua dimora quaggiù argomento di conforto, di esempio, e di stimolo al bene operare agli altri. Alcuno ha paragonato la santità del soffrire e del morire del Principe costante a quella di Edipo a Colono, e altri ha esposte le obbiezioni che Aristotile potrebbe muovere a un siffatto raffronto. Poichè una differenza sostanziale sembra esistere fra la espiazione di una colpa tragica e la beatificazione drammatica di un essere puro da qualsiasi colpa; nè d'altro canto è l'Edipo di Sofocle un mendicante lagrimoso e affamato, sibbene un re che muore di una morte che lo trasfigura e sublima. E inoltre la infelicità sola senza il ter-

rore, non può eccitare la compassione tragica, che non è da confondere con quella compassione che viene destata da un tormento che è soltanto personale e che perciò snerva o dissolve il carattere, anzichè ritemprarlo e rinvigorirlo nelle battaglie dell'anima. [80] Ma siffatte obbiezioni noi possiamo facilmente combattere. Per tacere quello che già fu risposto da altri, io vorrei far considerare che in realtà Fernando ci commuove ed interessa vivamente; e ch'egli assume a' nostri occhi un'importanza che non hanno moltissimi altri eroi o santi delle leggende cristiane. E una delle ragioni principali sta, se non erro, in ciò che l'occhio e l'animo nostro non si concentrano e non si fermano in lui, e che egli non richiama solamente sopra di sè, come uomo e come prigioniero, la nostra attenzione e il nostro interesse. Dietro a lui noi vediamo agitarsi due regni, due razze, due religioni. La sua sorte può decidere della sorte di due popoli; il suo dolore si ripercuote in migliaia di cuori che guardano verso lui trepidanti ed ansiosi del loro destino; e la sua fermezza acuisce la curiosità e il desiderio in noi del suo riscatto. L'azione vera e propria si svolge fra Marocco e Portogallo, e nel mezzo dei combattenti sta un uomo, che è principe, è prode guerriero, è nobile, gentile e magnanimo; che nella sua umiltà e abbiezione apparente grandeggia di fronte al suo nemico che è suo padrone. Fernando è segnacolo in vessillo; è la fiaccola che tiene accesa la lotta fra due popoli che combattono non solamente per mondani interessi; e intorno a lui tu vedi addensarsi la bufera e incrociarsi le armi. E sebbene egli fissi lo sguardo nel cielo, la sua anima palpita e freme colla terra ch'egli bagna col sangue del suo cuore straziato. Perciò il poeta spagnuolo ha qui compreso che il dolore fisico non è tragico se non s'accoppia coi più formidabili

tormenti morali; e che non l'uomo che disprezza la vita è tragico, sibbene colui che l'apprezza, e non come scopo a sè stessa, ma come mezzo alla attuazione di un ideale terreno. La forza di Fernando consiste nella sua fermezza, nella inflessibilità dell'animo suo, la quale è spinta e stimolo agli altri all'azione.

E anche la catastrofe del dramma fu dal poeta condotta in modo nuovo e magistrale. Quanto l'intervento del soprannaturale nella catastrofe, il « deux ex-machina », che scioglie l'intreccio, danneggi l'efficacia drammatica noi lo vedemmo più sopra. Qui il poeta, pur ricorrendo al miracolo, ha risolto il problema in modo nuovo e mirabile. Narra la storia che Fernando, perduta ogni speranza di essere riscattato, ammalò gravemente. Col 1 Giugno del 1443 il male andò crescendo ogni dì. Egli soffriva mortalmente; nè valsero le preghiere de' suoi amici al re, perchè volesse levarlo dal carcere immondo in cui stava rinchiuso. Il 5 Giugno si recò a lui, insieme col medico, il confessore. Egli giaceva colle mani levate al cielo, cogli occhi pieni di lagrime e con la bocca semiaperta ad un sorriso dolcissimo che lasciava trasparire la sua gioia segreta e l'intima pace. Il dì seguente egli narrò al confessore una visione che gli era apparsa: aveva veduto in sogno la Vergine e gli angeli: e levando le mani al cielo esclamò: « Colà io troverò la salute, colà la pace se Iddio mi concederà di accogliermi fra le schiere dei beati ». Verso sera si confessò di nuovo, ricevette dal sacerdote la benedizione e si ricoricò sul lato destro dicendo: « Ora lasciatemi riposare ». « Quando le ultime nubi dorate dell'occidente impallidirono, scrive il cronista, la sua anima era volata al cielo ». Saputasi la nuova della morte, i servi di Lazurac, il crudele custode del principe, recarono l'ordine di aprire il corpo del defunto, di estrarne i visceri e di riempire la cavità con

aromi affine di conservare il cadavere pel re di Portogallo, quando si fosse risolto a patteggiare con lui. Alla sera del 6 Giugno il corpo fu, nudo e capovolto, appeso per un piede ai merli delle mura a una porta della città. Quivi rimase quattro giorni, dopo i quali venne rinchiuso in una cassa che fu appesa al medesimo luogo, ove rimase gran tempo. Fra i compagni di Fernando, cinque morirono poco dopo di lui, e gli altri furono riscattati con ostaggi mori. Fra essi era Giovanni Alvarez, che scrisse la storia di Fernando, dalla quale io desumo queste notizie, e che portò seco a Santarem, ove giunse nel 1451 atteso dalla Corte e da re Alfonso, il cuore e gl' intestini del principe. Il re fece deporre questi avanzi nella cappella di Giovanni I, nel chiostro di Nostra Signora. Più tardi il cadavere fu riscattato e sepolto nello stesso luogo, ove fu eretto un altare su cui fu scolpita l' immagine del principe, che la Chiesa venera come santo il 5 Giugno. [81]

Calderón non volle rappresentare la morte di Fernando, ma preferì circondarla di un silenzio e di un mistero che a me sembra giovi non poco all'efficacia drammatica. A un certo momento l'infante scompare dal dramma e vi rivive in ispirito. Solamente però per qualche istante. Dapprima è la sua voce che misteriosamente echeggia nell'aria, e incita i Portoghesi alla battaglia; poscia è la sua ombra che avvolta in un gran manto e sfolgorante di luce, appare e scompare improvvisamente. Fernando, anche dopo morte, rivive alla terra e a' suoi; e li ama, li protegge e li guida alla pugna e alla vittoria contro un nemico della sua fede. Perciò il dramma non si chiude solamente nella beatificazione del santo, ma altresì nella glorificazione delle armi portoghesi, nell'esaltazione dell'amor patrio e della religione dei padri. E non è l'apparizione di Fernando una fan-

tasmagoria intempestiva, frutto di una brama inconsulta di spettacolosità, ma rispecchia un sentimento e una credenza che visse a lungo nell'animo degli Spagnuoli, pei quali un santo protettore guidava gli eserciti alla vittoria. E perciò primeggia nella storia religiosa spagnuola la figura di un santo. Sant'Iago fu, come santo nazionale, il simbolo dell'orgoglio spagnuolo. Esso appare sempre nel tumulto della mischia come il santo protettore del Leon, e porta i caratteri di un σωτήρ che il misero invoca nelle ore del pericolo, e che improvvisamente apparendo gli presta il suo soccorso. Egli divenne il condottiero delle lotte nazionali per la fede e assunse le sembianze di un apostolo e nel tempo stesso di un guerriero armato di croce e di lancia; e tali sembianze egli perpetuò, per così dire, nelle figure più importanti della storia religiosa spagnuola: in Raimondo Lullo, nel Cardinale Ximenes, in Ignazio di Loyola. [82]

Notevole è anche nel nostro dramma, se lo si paragona agli altri, la scarsità dell'intreccio e la semplicità dell'intrigo amoroso. L'amore di Muley per la figlia del re di Fez è, nella sua concezione, nobile e cavalleresco, ed ha un riscontro soltanto negli amori di Yupangui e Guacolda nell' « Aurora en Capocavana ». Per quello poi che riguarda l'intreccio, certo il « Principe Costante » è da considerare come il più povero di esteriore vita drammatica e di effetto scenico; ma tale povertà è compensata ad usura dall'intrinseca eccellenza, dall'arte magistrale con cui è svolto il carattere del protagonista, dall'uso sapiente delle fonti storiche, dalla magnificenza, non turbata da intempestive ornamentazioni, colla quale si prepara e si compie la catastrofe. La semplicità dell'insieme e la sobrietà nei particolari in questo dramma fanno ancor meglio comprendere quanto fossimo nel vero nel biasimare gli intricati inviluppi episodici degli altri.

E certo Calderón avrebbe potuto darci un teatro religioso quale nessuna nazione possiede. Non il poderoso ingegno drammatico gli fece difetto, ma la volontà, ovvero quella virtù senza la quale non può esistere, al dire del Carlyle, nessun grande poeta, la sincerità. Poichè egli nel suo teatro religioso non è stato sincero; e alla manifestazione della sua coscienza religiosa ha preferito l'espressione della fede spesso rozza e volgare che viveva nella coscienza de' suoi spettatori. Si pensi che il « Principe Constante » fu dal poeta composto nella sua gioventù, certo a poca distanza dalla « Devoción de la Cruz », poichè i due drammi videro ambedue la prima volta la luce nel 1635, e si pensi all'enorme distanza che ne separa il concepimento fondamentale e lo spirito informatore. Espressione l'uno di una religione basata su principii riconosciuti sublimi, espressione l'altro di una fede che degenerò, in coscienze ignoranti, in una superstizione immorale. A me sembra evidente che Calderón, al principio della sua carriera di poeta drammatico, vide dinanzi a sè aperte due vie, e l'una e l'altra tentò; ma poscia quella si diede risolutamente a seguire che più presto poteva condurre ai facili trionfi, all'applauso di una nazione che precipitava a rovina. Perciò Lessing avrebbe potuto rivolgergli il suo amaro rimprovero e ammonirlo che l'autore drammatico, anche quando discende sino al popolo, non vi si deve acconciare se non per illuminarlo e renderlo migliore, non per raffermarlo ne' suoi pregiudizii e ne' suoi bassi concepimenti. Ma d'altro canto il « Principe Constante » sembra provare, contro l'opinione del Lessing, che anche il dramma cristiano potrebbe assurgere ad altezze non prevedute. Perciò a ragione egli scrive: « che solamente un uomo di genio può coll'esperienza insegnarci quali difficoltà egli è capace di vincere ».

Ma d'altro canto questo mio saggio mi sembra dimostrar chiaramente che quest'uomo dovrebbe guardarsi dal seguire la via finora battuta dai più, ad evitare il pericolo che un altro grande critico abbia a sentenziare di nuovo: « Lasciamo dormire tutte le tragedie cristiane che esistono! »

NOTE.

1 Lessing, *Amburgische Dramaturgie*, Erstes Stuck.

2 A. G. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, trad. da G. Gherardini, lezione XVI.

3 Cfr. qui indietro pagg. 67-68.

4 Cfr. A Sghaeffer, *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, Leipzig, 1890, vol. II, pag. 23.

5 W. V. Schmidt, *Die Schauspiele Calderon's* dargestellt und erläutert, Elberfeld, 1857, pag. 370.

6 *De furto*, n.º 4.

7 Alfonso X colpisce di scomunica i rapitori (*Las siete partidas*, I, tit. XVIII, l. VI). Cfr. sull'argomento Adolfo De Castro, *Discurso acerca de las costumbres publicas y privadas de los Españoles en el siglo XVII, fundado en el estudio de las Comedias de Calderón*, Madrid, 1881, cap. 27. Cfr. anche Rouanet, *Drames religieux de Calderón*, Paris, 1898, p. 378 e sgg. (Questo volume comprende una traduzione francese di tre soli drammi religiosi di Calderón, di cui uno biblico).

8 No digo que verdad sea,
Mas quien tiene sangre hidalga
No ha de aguardar á creer,
Que el imaginar le basta....
Pudo en mí tanto la instancia
Del temer que me ofendia,
Que con saber que fué casta
Tomé de mis pensamientos
No de sus culpas, venganza.

9 K. ROSENKRANZ, *Ueber Calderon's Tragödie vom wunderthätigen Magus; ein Beitrag zum Verständniss der faustichen Fabel*, Halle und Leipzig, 1829, pp. 52-53.

10 M. MENENDEZ Y PELAYO, *Calderón y su teatro*, Madrid, 1885, pp. 213 e 216.

11 A Fr. von SCHACK, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, vol. III, Frankfurt a. M., 1854, p. 130.

12 Àrbol, donde el cielo quiso
Dar el fruto verdadero
Contra el bocado primero,
Flor del nuevo paraiso,
Arco de luz cuyo aviso
En piélago mas profundo
La paz publicò del mundo,
Planta hermosa, fertil vida,
Harpa del nuevo David.
Tabla del Moises segundo;
Pecador sòy, tus favores
Pido por justicia yo:
Pues Dios en ti padeció
Solo por los pecadores.
A mí me debes tus loores,
Que por mi solo muriera
Dios, si mas mundo no hubiera:
Luego eres tu, Cruz, por mi;
Que Dios no muriera en ti
Si yo pecador no fuera.
Mi natural devocion
Siempre os pidió con fe tanta,
No permitiéseis, Cruz santa,
Muriese sin confession.
No seré el primer ladron
Que en vos se confiese a Diós.

13 KLEIN, *Das spanische Drama*, vol. IV, parte II, Leipzig, 1874, p. 495 e segg.

14 Con questo non voglio dire che in qualche caso Carlo non venga meno ai suoi propositi, e che Eusebio non abbia qualche momento di fierezza di carattere.

15 L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, vol. I, p. 127. Cfr. su questi « Miracoli » H. SCHNELL, *Ueber den Abfassungsort der Miracles de Notre Dame par personnages*, Marburg,

1886 (in *Ausgaben und Abhandlungen* ec. di E. Stengel, disp. LIII).

[16] Notizie abbondanti sull'argomento forniscono L. Frati, *Il Purgatorio di San Patrizio secondo Stefano di Bourbon e Uberto da Romans* (in *Giornale stor. della lett. ital.* vol. VIII, 1886, p. 142 e segg.); e Rouanet, op. cit. p. 267 e segg. Cfr. altresì Graf, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, vol. I, p. 92 e 181.

[17] Molte cose inesatte scrive il Rouanet intorno alle antiche redazioni della vita di S. Patrizio e alla loro cronologia. Il lavoro migliore resta ancora quello di S. Eckleben, *Die älteste Schilderung vom Fegefeuer des heiligen Patricius*, Halle, 1885.

[18] Cfr. per questi testi principalmente: Baluzius et Maranus, *Cypriani opera*, Paris, 1726; Bollandisti, *Acta Sanctorum*, 26 settembre, tom. VII, 1760, pp. 242-245; 196 e segg.; Migne, *Patrologia graeca*, t. XXXV, coll. 1167-1194; Bandini, *Catal. codd. mss. biblioth. Mediceo-Laurentiana*. Florentiae, 1764, t. I, pp. 228-240; Lipomanus, *Sanctonum priscorum vitae*, Venetiae 1551-54, t. I, fol. 62; Surius, *De probatis Sanctorum historiis*, t. V, Coloniae, 1574, p. 351-59; Graesse, *Legenda aurea*, Dresdae et Lipsiae, 1846, p. 632-636; Th. Zahn, *Cyprian von Antiochien und die deutsche Faustsage*, Erlangen, 1882. Qui si pubblica per la prima volta il testo greco del primo libro, p. 139-153, e si dà una completa traduzione tedesca di tutti e tre.

[19] Vedi sull'argomento A. Morel-Fatio, *El Mágico Prodigioso*, comedia famosa di Don Pedro Calderón de la Barca, publiée d'après le manuscrit original de la bibliotèque du duc d'Osuna, avec deux fac-simile, une introduction, des variantes et des notes, Heilbronn, 1877; cfr. pagg. XL e LXI. Per le differenze fra le due redazioni, l'inedita e l'edita, vedi pagina XLII e seg.

[20] Il passo corrispondente di Plinio si legge nella *Naturalis historia*, lib. II, cap. VII, e suona: « Quapropter effigiem dei formamque quaerere imbecillitatis humanae reor. Quisquis est deus, si modo est alius (del sole di cui prima è parola),

et quacumque in parte, totus est sensus, totus visus, totus auditus, totus animae, totus animi, totus sui. »

[21] Chi meglio d'ogni altro ha discorso, rettificando gli studi anteriori, delle fonti del *Mágico prodigioso* è lo ZAHN, *op. cit.*, pag. 123 e segg. Sospetta lo SCHAEFFER (*Geschichte des spanischen Nationaldramas;* II, 19-20) che il nostro poeta possa avere avuto dinanzi un dramma perduto di Lope de Vega. « Lo svolgimento del pensiero fondamentale, scrive egli, per quanto si può giudicare, astrazione fatta dalla irreparabile perdita di circa mille e cinquecento drammi del gran maestro Lope, appartiene per intiero a Calderón ». Però dal fatto che Giustina è senza genitori e pupilla di Lisandro, il quale solamente molto tardi le rivela la sua origine, senza che poi vediamo questa circostanza adoperata nel dramma, egli deduce che qui abbiamo nell'azione una lacuna. « E poichè Calderón non era uomo da prendere in mano un filo per poi lasciarlo cadere, si può congetturare che egli volesse alla fine mettere Giustina in qualche rapporto di parentela con alcuno dei personaggi principali, o con Cipriano o col Governatore romano, e aumentasse in tal guisa l'interesse tragico, e che poi per dimenticanza abbia trascurato di farlo. Ma forse questa circostanza mostra che Calderón, come in: *El medico de su honra*, *El Alcalde di Zalamea*, ecc., ha seguito un dramma perduto di Lope de Vega. Se questo fosse, dovrebbesi in ogni caso ammettere che egli, per la sua tendenza di approfondire gli argomenti religiosi, abbia filosoficamente approfondito il suo modello, e l'abbia in tal guisa fatto propria creazione ». Certo è un problema quanto mai arduo quello della imitazione nel teatro di Calderón de la Barca, a cagione del numero sterminato di drammi che ancora sono ignoti o che sono andati perduti. Probabilmente Calderón ha imitato i poeti anteriori, e sovra tutti Lope più di quanto si opina, ma il critico si trova non del tutto a disagio nel giudicare, ad onta di ciò, perchè il poeta generalmente si studiò di dare a' suoi drammi un carattere e un'impronta suoi proprii, come abbiamo veduto aver egli operato nel *Purgatorio di San Patrizio*, nella trattazione del quale argomento era stato

preceduto da Lope. Probabilmente egli attinse pel *Mágico* qualche particolare anche al dramma di Mira de Amescua (?) *El esclavo del demonio*, ma non perciò dobbiamo mutare il nostro giudizio. Quanto alla diffusione di alcuni motivi particolari, come il ritiro di Cipriano in una grotta per studiarvi magia, è da ricordare la famosa *cueva de Salamanca* per la quale è da vedere M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. I, pagg. 583–584. E per quel che riguarda il patto diabolico scritto col sangue, che è un anacronismo nel dramma calderoniano, vedi le dotte pagine di K. KIESEWETTER, *Faust in der Geschichte und Tradition*, Leipzig, 1893, pagine 111–115. V. anche ZAHN, *op. cit.*, pag. 130 e seguenti; e GRAF, *Studi drammatici*, pagg. 209-210; e *Il Diavolo*, Milano, 1890, pag. 221.

22 . . . . vengo
De la licencia á usar que de Dios tengo;
Que aunque no tengo yo ley ni obediencia,
Nada puedo intentar sin su licencia.
Una mujer y un hombre
Son los que quieren que al ynfierno asombre
Su vida, y dé cuidado
A todo aquel exercito obstinado,
Corte de la sobervia, y él por su ciencia...
Perezcan oy Justina y Cipriano!

(MOREL-FATIO, op. cit. p. 2.)

23 ZAHN, op. cit. pp. 116-117. Non ha compreso perciò il carattere del Cipriano della leggenda il Morel-Fatio, il quale lo chiama un « charlatan de bas étage qui cours de ville en ville pour débiter les recettes de son *ars magica* » (op. cit. p. XXXI).

24 MENENDEZ Y PELAYO, op. cit. p. 178-179.

25 Calderón non ebbe dinanzi, come vedemmo, il testo della *Confessio*; tuttavia le sue fonti ne contenevano i principali elementi. Lipomanus scrive: « Cyprianus quidem versabatur Antiochiae, quo tempore Imperii sceptra tenebat Decius... parentes autem genere clari et divites; dabat vero operam philosophiae et arti magicae. Cum in eas ab ineunte aetate studium posuisset, ad summum pervenit utriusque, cum simul et diligentiam et acutissimum attulisset ingenium, etc. »

[26] MOREL-FATIO, op. cit. p. XXXIII.

[27] IMMERMANN, *Memorabilien*, Zweiter Theil, Hamburg, 1843, p. 224, ap. MOREL-FATIO, p. 244.

[28]
Y tanto aquesta pasion
Arrastra mi pensamiento,
Tanto ¡ ay de mi! este tormento
Lleba mi ymajinacion,
Que diera (despecho es loco,
Ydigno de un libre injenio)
Al mas diabolico jenio,
(Arto al ynfierno proboco),
Ya rendido, ya sujeto
A penar y padecer,
Por goçar á esta mujer,
Diera el alma.

[29]
¡ O si á alcançar llegase
Que aqueste honbre la majia me enseñase!
Pues con ella quiça mi amor podria
En parte divertir la pena mia;
O podria mi amor quiça con ella
En todo conseguir la causa vella
De mi ravia, mi furia, mi tormento.

[30]
Dije, y haré lo que dije,
Que ofreciera liveral
El alma á un jenio ynfernal
(De aqui mi pasion colije),
Porque este amor que me aflije
Premiase con merecella.

[31]
(¡ Qué yelo! ¡ qué orror! ! qué asombro!)
Digo yo, el gran Cipriano,
Que dare el alma ynmortal
(¡ Qué frenesi! ¡ qué letargo!)
A quien me enseñare majias
(¡ Qué confusiones! ¡ qué espantos!)
Con que pueda atraer a mí
A Justina (¡ Insulto estraño!)
Y lo firme de mi nombre.

[32]
. . . . . . Dos dichas juntas
Injenio y amor lograron,
Pues Justina será mia;
Y yo vendre à ser espanto
Del mundo con nuevas ciencias.

[33] Poichè certo non si può chiamare amore alla scienza il

suo proponimento di sconvolgere con cataclismi mezzo il mondo. Vedi il monologo della terza giornata che incomincia: « Viendo que ya yo puedo» (ed. MOREL-FATIO, p. 140).

34 ZAHN, op. cit. p. 8.

35 ROSENKRANZ, op. cit. passim.

36 FISCHER, *Goethe's Faust*, Stuttgart, 1887, p. 52 e segg.; cfr. anche p. 199 e segg.

37 Perciò bene osserva lo Zahn quando scrive che « già prima della completa rottura di Cipriano col diavolo, il legame che lo avvince a questo si è rallentato. Quasi già in virtù della naturale forza umana egli si è reso libero da lui e lo tratta abbastanza sprezzantemente » (op. cit. p. 122).

38 ZAHN, op. cit. p. 122-23 e 118.

39 Lo Zahn mi pare riesca a dimostrare come santa Giustina fu dalla tradizione modellata su santa Tecla (op. cit. pag. 110-112).

40 Gioverà qui ricordare le giuste osservazioni dell'Immermann, che vuol provare che « il fondo di idee del dramma è divenuto interamente drammatico »; che tutto l'apparato magico delle scene in cui il demonio seduce l'animo di Cipriano sono in istretto rapporto coi sentimenti e lo stato interiore di questo; che anche « lo svolgimento della dottrina del libero arbitrio fa parte dell'azione, perchè questa sola forza è capace di opporsi al potere del demonio; » che il poeta ha anche molto destramente introdotto nell'azione la scoperta, per mezzo della dialettica, degli attributi di Dio; e che ciò che Cipriano « dice a Giustina intorno a questo medesimo Dio nell'ultima scena è ancora azione », perchè « dopo aver conquistato la fede e l'amore, egli deve intendere queste parole per completare la sua conversione coll'ultima la più difficile delle virtù, la speranza ». E questo sta bene, e non contraddice ma conferma quello che io ebbi occasione di osservare intorno all'azione che scaturisce più dalla meditazione del poeta che non dai profondi recessi della coscienza.

41 IMMERMANN, *op. cit.*, pag. 223; ap. MOREL-FATIO, *op. cit.* p. XLVIII.

42 MENENDEZ Y PELAYO, *Calderón y su teatro*, p. 176.

43 Potrei fra i pregi del dramma far menzione di alcune scene particolari, che non mancano di vigoria, come quella fra Cipriano e il demonio al momento del riscatto, o che sono fra le più liricamente sentite del teatro calderoniano, come la scena in cui il demonio tenta di sedurre Giustina. Dapprima ella ode nell'aria una voce misteriosa domandare: « Quale è la gloria maggiore di questa vita? » e innumerevoli voci rispondono: « Amore, amore ». E la prima voce: « Non v'è cosa in cui il fuoco d'amore non imprima il suo suggello, poichè l'uomo più vive quando ama. Quanto vive sa avere in pregio amore: il tronco, il fiore, l'uccello; perciò esso è la gloria di questa vita ». E le voci replicano: « Amore, amore ». In questo punto comparisce Giustina sgomenta ed inquieta: « O dolorosa fantasia, essa dice, lusinghiera nell'apparenza, quando ebbi io a darti occasione di affliggermi in questa maniera? Quale è la causa di questo fuoco, di questo ardore che cresce in me ad ogni istante? Qual dolore affligge i miei sensi? » Voci: « Amore, amore ». E Giustina: « Quell'usignolo amante è colui che mi risponde, innamorato costante della consorte che posa su di un ramo vicino. Taci, usignolo; non mi costringere a immaginare in qual modo possa sentire ed amare un uomo, se tu, come intendo da' tuoi lai, tanto profondamente senti. Ma no, chi mi rispose fa la vite lasciva, che va fuggitivamente cercando il tronco col quale allacciarsi, per sostenere il peso del verde fogliame che la trascina in basso. O vite, non mi far pensare coi tuoi verdi abbracciamenti a colui che tu ami, perchè i tuoi lacci m'insegnano quanto vigorosamente stringono due braccia, se in tal guisa abbracciano i rami. E se non la vite, mi risponde quel girasole che mira in volto il sole, verso il cui mirabile splendore si va sempre volgendo. Non ti abbandonare, o fiore, al cordoglio coi tuoi petali consunti, se non vuoi ch'io pensi nel mio dolore al pianto di due occhi, se così piangono le foglie. Cessa dal canto, o usignolo innamorato; sciogliti, o vite frondosa; fermati, o fiore incostante; oppure ditemi: Di quale velenosa forza usate? ». E le voci ripetono: « Amore, amore ». Giustina ... Amore! A chi ho io mai por-

tato amore? Esso è vano oggetto, perchè raccolsero da me sdegno ed oblio Lelio, Floro e Cipriano. Non disprezzai Lelio, non abborrii Floro, e Cipriano... nol trattai forse con tanto rigore che si fuggì non si sa dove?... ». Questa scena, che manca al manoscritto di Ossuna, ha però destato le ire del Klein, il quale la giudica con un rigore che non mi sembra giustificato, perchè la chiama sconveniente, mentre non risparmia elogi alla scena ultima fra Cipriano e Giustina, in cui i due si riconoscono e rinunziano alla terra per prepararsi al martirio (KLEIN, *Geschichte des Dramas*, vol. XI, parte II, pagg. 230-31).

44 SCHACK, op. cit. III, pagg. 116-117.

45 Per le fonti del dramma cfr. SCHMIDT, op. cit., pagg. 432-436; SCHACK, op. cit., pagg. 116-178.

46 SURIUS, op. cit. t. V, pagg. 948-955.

47 SCHACK, op. cit. III, 122-124.

48 SGHAEFFER, op. cit., II, 21.

49 MENENDEZ Y PELAYO, op. cit., pagg. 173-174.

50 SCHMIDT, op. cit. pagg. 444-446.

51 *Acta Sanctorum*, Agosto, vol. V, pag. 32 e segg.

52 Anche nel dramma *La hija del aire*, Semiramide è al principio tenuta nascosta agli uomini, ma le somiglianze non vanno oltre a questo particolare.

53 Que delito cometí
Contra vosotros naciendo
Que fue de un sepulcro á otro
Pasar no mas, cuando veo
Que la fiera, el pez y el ave
Gozan de los privilegios
Del nacer, siendo su sostancia
La tierra, el agua y el viento?...

54 Y, así, si tú enternecido
De mi llanto y de mis ruegos
De mi pena y de mi agravio,
De mi voz y mi tormento,
Me la das, otra vez y otras,
Mil veces a decir vuelvo
Que soy tuya, y lo seré
En vida y en muerte, haciendo
Libre donacion en vida.
Y muerte de alma y de cuerpo.

55 Graf, *Studi drammatici*, p. 12.

56 Ibidem, pag. 15.

57 Schack, op. cit., III, pag. 127.

58 Rouanet, op. cit., pag. 150 e segg.

59

Qué mas declarada señas,
Pues es la propagacion
De la fe causa primera,
Que una cruz en estos montes?
Pues nadie habrá que la vea,
Que no diga: aquá llegaron
Españoles; que esta es muestra
Del zelo que los anima
Y la fe que los alienta.

60

. . . . Cuando digan
Las edades venideras
Que Don Francisco Pizarro
Quebrò del mar las primeras
Ondas al sur, en demanda
Del descubrimiento d'estas
Nuevas Indias de occidente,
Digan tambien que fue en ella
Pedro di Candia el primero,
Que puso el pie en sus arenas.

61 *Teatro scelto di Calderón de la Barca*, volgarizzamento con prefazione e note di Pietro Monti, vol. I, Milano, 1855, pag. 178.

62 Non sono però da dimenticare nè la *Historia del nacimiento y conquista de la Provincia del Peru* di Augustin Zarate, il quale fu inviato nel Perù nel 1543; nè la *Verdadera Relacion de la conquista del Peru y Provincia de Cuzco* di Francisco Ximenes, Salamanca, 1547. Siano anche ricordati il dramma di Lope de Vega *Arauco domado*, e quello di Tirso de Molina, *Hazañas de los Pizarros.*

63 *Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca*, übersetz von G. Otto von der Malsburg, Vierter Band, Leipzig, Brockhaus, 1821 (cfr. l'introduzione a pag. IX, XXXXII).

64 Mi sono valso per questi pochi cenni storici di Drapeyron, *L'empereur Héraclius et l'empire byzantin du VII siècle*, Paris, 1869; e di Kretschmann, *Die Kämpfe zwischen Heraclius I und Chosroes II*, 1875-76. Per le fonti sono da vedere

i cronisti Niceforo e Teofane, e BARONIUS, *Annales Eccles.* A. D. 628: LE BEAU, *Histoire du Bas-Empire*, vol. XII, ecc. L'imperatore Eraclio fu cantato anche nel medio evo in un poema tedesco, ed in un poema francese che è di Gautier d'Arras. Lo stesso Calderón lo rappresenta anche nella commedia *En esta vida todo es verdad y todo mentira.* Nulla di storico, contiene l'intricatissima tragedia di Corneille, *Héraclius* (1627).

65 *Acta Sanctorum*, Gennaio, vol. II, pag. 426 e segg.

66 Per simili apparizioni nel teatro spagnuolo, e pei modelli che può avere avuto dinanzi Calderón, vedi MENENDEZ Y PELAYO, *Calderón y su teatro*, pag. 196; e ROUANET, op. cit. 381, n. 16.

67 *Shakespeares dramatische Kunst*, vol. II, 106 e segg.

68 *Santi, solitari e filosofi*, Bologna, 1886, pag. 21.

69 GAETANO NEGRI, *Meditazioni vagabonde*, Milano, 1890, pag. 280 ecc.

70 Ibidem, pag. 181 e passim.

71 Op. cit., pag. 20.

72 A. GRAF, *Perchè si ravvede l'Innominato?* (in *Nuova Antologia*, 1891, vol. 51°, pag. 5 e segg. Cfr. il medesimo saggio nel volume *Foscolo, Manzoni e Leopardi*, Torino, 1898).

73 E. GOTHEIN, *Ignatius von Loyola und die Gegenreformation*, Halle, 1895, pag. 21 e segg.

74 Cfr. sull'argomento la voluminosa opera di MENENDEZ Y PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. II. pag. 521 e segg.; 559 e segg.; e il bel libro di CH. LEA, *Chapters from the religious history of Spain connected with the Inquisition*, Philadelphia, 1890, pag. 384 e segg.; 423 e segg.

75 Per questi rapporti fra la Chiesa spagnuola e la Curia romana cfr. GOTHEIN, op. cit., pag. 11, 37, ecc.; e LEA, op. cit., pag. 97 e segg.

76 Per le fonti di questo dramma cfr. SCHAEFFER, op. cit., II, 321.

77 Cfr. *Leben des standhaften Prinzen (Nach der Chronica seines Geheimschreibers F. Ioam Alvares und andere Nachrichten)*, Berlin und Stettin, 1827, pag. 25.

78 Klein, *Geschichte des Dramas*, vol. XI, parte 2ª, pag. 516.

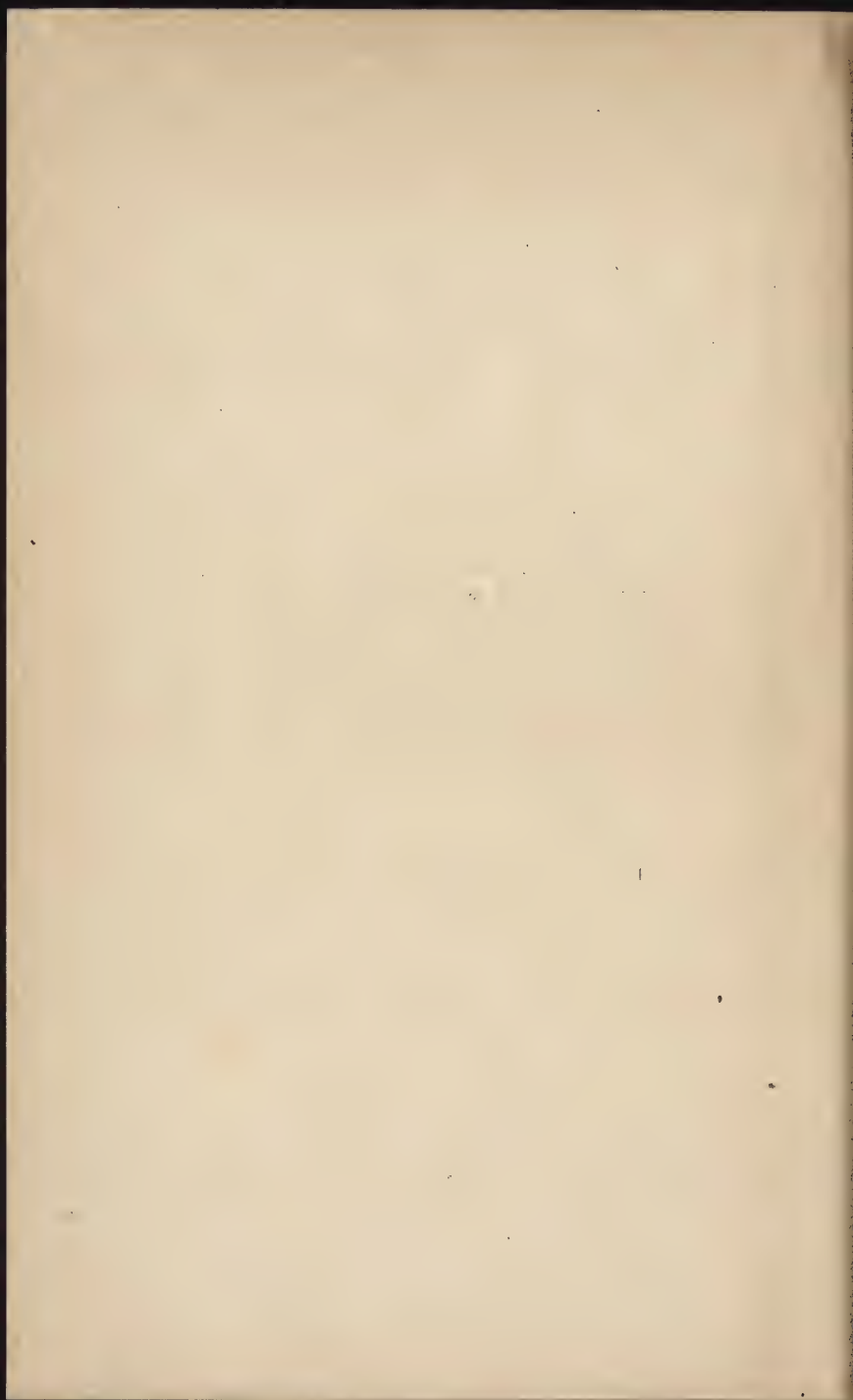
79 Ibidem, pag. 514.

80 Vedi queste obbiezioni ibidem, pag. 532 segg.

81 Cfr. *Leben des standhaften Prinzen*, ecc. pagg. 83-100.

82 Cfr. sull'argomento Gothein, op. cit., pag. 12 e segg. Il Gothein, a complemento di quello del Chiappeli, promette sulla leggenda di Sant' Iago in Ispagna un nuovo lavoro.

DELLE ORIGINI

DEL DRAMMA MODERNO

Io sono persuaso che il lettore paziente il quale mi ha sino a questo punto seguito nelle mie indagini nel dominio della letteratura drammatica, avrà non di rado a sè stesso rivolto più di una domanda e fatto più di un quesito, a cui io non ero in verità tenuto a rispondere. Ma ora a modo di conclusione e di sintesi di alcune dottrine da me esposte, e a giustificazione di alcuni giudizii da me pronunciati, voglio qui studiarmi di indovinare il suo pensiero, e di porre in rilievo, sia pur brevemente, alcune fra le questioni più ardue che devono essersi prima affacciate alla sua mente. E anzi tutto in nome di quale diritto, e a norma di quali principii possiamo noi condannare o approvare questo o quel poeta drammatico, questa o quella specie di dramma? È forse giusto che noi giudichiamo un teatro religioso alla medesima stregua di un teatro profano? Non ha forse esso un'indole propria e ragioni e intendimenti suoi peculiari? E anche nel dominio del dramma profano, quali norme direttive, quali canoni fondamentali, quali principii indiscussi e indiscutibili dobbiamo seguire nel dettare le

nostre sentenze? Certo se mai furono e sono discordi i pareri dei critici, se mai opinioni fra loro disparatissime furono mai propugnate, egli è nel dominio della letteratura drammatica. Lungi da me il pensiero anche di solamente ricordare qui alcune fra le dottrine esposte dai trattatisti e dai filosofi più insigni intorno alla natura, allo scopo, ai caratteri, alle vicende storiche della tragedia e della commedia. [1] Piuttosto mi farò lecito di osservare come nell'animo di un lettore spassionato possa sorgere il dubbio che alla dottrina dei critici non vadano sempre compagne la obbiettività, la imparzialità, o la serenità del giudizio; e come possa accadere a chi si avventuri per questo terreno di smarrirsi in un labirinto nel quale non veda facilmente una via d'uscita.

È troppo noto ad esempio il giudizio che, corroborandolo di osservazioni profonde e geniali, pronunciò il Lessing del teatro francese. « I Francesi, scrive egli, non hanno ancora quello che essi avrebbero potuto avere: la vera tragedia ». E perchè non l'hanno? « Perchè essi credono di averla da lungo tempo ». Difatti « appena Corneille ebbe tratto il loro teatro dalla barbarie, essi lo credettero già vicino alla perfezione. A loro parve che Racine vi avesse messo l'ultima mano, e non fu più questione di sapere (ciò che nessuno si è mai domandato), se il poeta tragico non può essere ancor più patetico e commovente di Corneille e Racine ». Non intese con ciò tuttavia il grande critico tedesco di negare che anche i Francesi abbiano scritto qualche buona tragedia. No; anzi « alcune tragedie francesi sono opere molto delicate, molto istruttive e degne di ogni elogio; solamente v'è un guaio: esse non sono tragedie; e i loro autori, sebbene siano poeti insigni, non sono poeti tragici; e i Corneille, i Racine, i Crébillon, i Voltaire nulla, o quasi nulla, hanno di ciò che fa di Sofocle, di

Euripide, di Shakespeare, un Sofocle, un Euripide e un Shakespeare ». I Francesi dunque « non posseggono un teatro tragico ». [2]

Chi oggi osasse ripetere così recisamente una siffatta sentenza, correrebbe grave rischio di suscitare il malumore di più di un critico d'oltr'alpe, e forse più oggi che non qualche tempo addietro, perchè non mancò neppure in Francia chi parve acconciarsi al giudizio del Lessing, mentre da qualche anno il dogma della perfezione del teatro francese si è venuto propugnando da alcuni con rinnovato fervore. Perciò non avrà recato meraviglia a nessuno questo titolo che si legge in fronte a un lavoro recente: *Perchè la tragedia non ha potuto allignare in Italia, in Ispagna e in Inghilterra.* [3] Tuttavia forse più d'uno ha esclamato: Passi per l'Italia, perchè da tempo si è avvezzi a udire ripetere il ritornello; e passi anche per la Spagna, il cui teatro è da pochi conosciuto, da nessuno forse ammirato; ma come mai si osa negare la tragedia all'Inghilterra? Nè questa è opinione nuova o isolata. E a me giova riferire qui il parere di un profondo conoscitore della letteratura spagnuola, il quale però (forse in grazia de' suoi studi prediletti) si è mostrato un po' meno incontentabile. Scrive egli che fra le nazioni moderne « due solamente sembrano meritare di essere paragonate, per quel che spetta al teatro, ai Greci: la Francia e la Spagna ». E in Francia « quella forma per eccellenza che ha dato al teatro la sua originalità, è la tragedia ». Questa anzichè aver avuto danno dal rigore delle regole che si era imposta, ne trasse argomento di vita e di perfezione. E perciò deve ogni francese benedire queste regole le quali seppero dalla tragedia antica ricavare una formola nuova; deve benedirle di aver torturato Aristotile per dedurne come una consacrazione a sè stesse. In virtù di tali vincoli e

pregiudizi hanno i Francesi un teatro come lo hanno i Greci e gli Spagnuoli, e non hanno solamente delle tragedie e delle commedie, come i Romani, gli Italiani, e i Tedeschi. Poichè anche la Spagna seppe creare una poesia drammatica uniforme ed omogenea, e trovare quella « ricetta » che doveva inoculare nelle vene del suo teatro una vita esuberante e lunga. Ma che facciamo noi dell'Inghilterra? Non posseggono gl'Inglesi un teatro? No; perchè manca ad esso ogni regolarità e continuità; perchè chi dice teatro inglese dice Shakespeare; perchè questi è nella sua grandezza impareggiabile isolato, senza successori, senza una scuola, senza una tradizione. Il teatro di Shakespeare « è una prodigiosa eccezione, non è un organo essenziale, una manifestazione generale e indefinitamente prolungata dalla letteratura nazionale ». [4]

Certo queste parole possono aver riscosso un caldo applauso dal pubblico innanzi al quale furono dette, ma forse hanno fatto crollare il capo a più di un incredulo o impenitente, avvezzo a considerare il teatro tragico di Shakespeare come il solo che meriti veramente tal nome. E non sarà mancato chi avrà giudicata singolare l'opinione che la uniformità e la continuità della produzione drammatica costituiscono ciò che essenzialmente merita il nome di un vero teatro, perchè alla stregua di tale criterio nessun teatro potrebbe dirsi più uniforme, più omogeneo, più esuberante di lunga vita del medievale. Parrà quindi a molti aver tenuta miglior sentenza Adolfo Ebert, il quale, in un libro molto ben fatto e che ancor oggi si legge con profitto e diletto, [5] seppe guardarsi dalle esagerazioni o dai pericoli in cui può il critico in argomento così arduo come questo facilmente trascorrere. Sembra all'Ebert che nella storia dello svolgimento del dramma moderno, in ispecie della

tragedia, il dramma spagnuolo (di Lope e di Calderon) e il francese (dell'epoca di Luigi XIV) occupino i due estremi, l'uno all'altro contrario, poichè prevale nel primo il momento romantico, nel secondo il classico; ed ambedue contengono parecchi elementi eterogenei, quello di natura medievale, questo di natura classica: e sono ambedue il risultato di uno sviluppo « unilaterale »; mentre il dramma inglese di Shakespeare sta nel giusto mezzo. « Tuttavia lo stesso Shakespeare segna soltanto il primo grado nello svolgimento del perfetto dramma moderno, non l'ultimo: egli è l'Eschilo del dramma, a cui deve seguire un Sofocle. E al cómpito di regalare questo alla moderna arte poetica noi crediamo sia chiamata la nazione tedesca. La via battuta da Schiller, sebbene a lui sia stato solamente concesso di mirare da lungi la terra promessa, sembra a noi la giusta verso la meta ».

Le quali parole però fanno nascere, se non erro, nell'animo nostro un altro dubbio; che cioè nel dominio della letteratura drammatica convenga forse fare distinzioni più minute di quelle che si richiedono per giudicare degli altri così detti generi letterarii. Forse più per questo che per gli altri generi conviene adottare criterii diversi a seconda dei tempi e dei popoli nei quali esso è fiorito; e perciò vien voglia di credere che vi siano, ad esempio, più « sistemi tragici », di cui ciascuno abbia indole propria, e proprie ragioni storiche e una propria perfezione, che non permettano di legittimamente paragonarlo agli altri. E questa teoria dei varii « sistemi » tragici vedo appunto ora messa innanzi e propugnata in un libro recente, che è dottamente pensato e piacevolmente scritto, e del quale è conveniente che io qui discorra alquanto.

Il libro è di Emilio Faguet, e s'intitola: *Dramma*

antico, dramma moderno.[6] Esso si propone di studiare comparativamente i caratteri distintivi del dramma greco, del dramma moderno in generale, e della tragedia francese in particolare. Per l'autore il dramma greco ha una sua particolare bellezza che non è quella della tragedia francese, e che non bisogna perciò giudicare colle medesime regole. Il dramma greco altro non è, dal punto di vista della favola, se non un episodio trasportato sulla scena, nel quale manca l'unità d'azione, manca l'interesse che nasce dall'incertezza dell'avvenimento e manca l'intreccio. Quanto a' suoi elementi, esso è in parte drammatico, in parte epico e in parte lirico. La passione umana non si traduce anzitutto soltanto e immediatamente in atti: essa si effonde in furori, in pianti, in gemiti, in grida di speranza, in canti di trionfo e di dolore; epperciò l'uomo ha creato la poesia lirica; ma il dramma greco insieme con l'azione ci dà altresì il canto, molto sovente anzi è soltanto un'effusione lirica del sentimento, sì che ben dice il Patin che la tragedia greca è un'ode in azione, il cui motivo si rinnova di quando in quando per opera di diversi incidenti che danno luogo a racconti. E questo sviluppo dell'elemento lirico prevale in ispecie in Eschilo, meno in Sofocle, nè manca in Euripide. E poichè l'arte plastica colle sue decorazioni, e la musica colle sue melodie venivano in soccorso dell'arte della parola, ben si può dire che il dramma greco in sè stringe in bella alleanza tutte le arti, ed è perciò un bello e nobile episodio epico trasportato sulla scena, animato dal dialogo, arricchito di brani lirici, piacevole all'occhio pel decoro, scendente colla musica al cuore. Ma v'è nelle letterature una legge di divisione e di suddivisione dei generi, e poichè la parte propriamente drammatica costituisce l'essenza della tragedia, è essa destinata a sviluppi ul-

teriori, mentre le altre dovranno o rimpicciolirsi o esulare. E infatti nei tempi moderni, gli Spagnuoli e gli Inglesi rifuggendo, per naturale tendenza dal formare un dramma musicale, plastico e lirico, o impotenti a crearlo, compresero tosto, che se delle cinque parti onde consta l'antica tragedia tre ne recidevano, non potevano formare un dramma sufficientemente ampio se non a condizione di sviluppare le altre due. Epperciò abbandonando la parte lirica, la plastica e la musicale, fecondarono ed ampliarono la parte drammatica e l'epica; donde derivò che dell'episodio epico che bastava alla tragedia greca, essi fecero un vero poema. La tragedia greca è un episodio; la tragedia inglese è un poema; ciò che pei Greci è il dramma è per gli Inglesi la catastrofe. Ed eccoci perciò di fronte a un « sistema » affatto nuovo. Il quale invece di raccogliere la materia storica in un sol punto luminoso, espone la storia in tutto il suo svolgimento, nella serie prolungata e negli effetti mutevoli de' suoi eventi diversi, delle peripezie molteplici, de' suoi successivi flussi e riflussi. « Sistema » codesto che esige un genio non meno potente dell'altro, ma di tutt'altra natura; che nell'artista richiede non più doti di poeta lirico ed elegiaco e di oratore, ma di poeta epico e storico. E una grande novità da questo deriva alla pittura dei caratteri. Semplice come è la tragedia greca nella sua sostanza, essa traccia i caratteri con poche linee semplici; un carattere completo, un'anima umana nella sua interezza sembrava ad essa troppo vasta pel suo quadro; e come ridusse la storia a un episodio e l'episodio a una crisi, così restrinse il carattere a un sentimento solo, e il sentimento a un unico moto dell'animo. Ma la tragedia inglese procede riguardo ai caratteri come riguardo ai fatti: essa ingrandisce il quadro; i caratteri abbraccia in tutta la

loro estensione, nella complessità della loro natura. Un carattere non è più un sentimento, una passione, un desiderio, un'avversione; è un'anima in tutta la sua varietà e profondità. Si pensi alla differenza che passa fra Oreste ed Amleto. Perciò la tragedia è per l'inglese sopratutto pittura di caratteri. Ma essa non si arresta qui. Obbedendo il poeta all'ispirazione della musa storica che regna sovrana nel suo teatro, si studia di far entrare nel suo dramma non più soltanto il carattere di un uomo, ma il carattere di tutta un'epoca. Perciò comparirà sulla scena tutta la storia, a grandi periodi; e il popolo, l'umanità sarà il personaggio. Si pensi al *Giulio Cesare* e alla *Cleopatra* di Shakespeare. Anche nel dramma greco figura il popolo, nel coro, ma questo accompagna l'azione, non vi partecipa. E quel che nel dramma inglese, si ebbe anche nello spagnuolo. Ma v'è di più. Per le stesse ragioni il dramma moderno ha ammesso la mescolanza, sì nuova e sì sorprendente, del tragico e del comico; mescolanza che non fu ignorata neppure dai Greci; ma ciò che per questi era eccezione, divenne consuetudine e regola. Il dramma tragico inglese vuol dunque abbracciare la vita nella sua interezza, e questo è il grande mutamento avvenuto nel seno della tragedia « quando essa passò dai libri greci e latini, ove dormiva, nelle mani dei grandi poeti inglesi e anche spagnuoli del secolo decimosesto ». Ed eccoci ora alla tragedia francese. Anche i Francesi hanno, come gl'Inglesi, abbandonato delle provincie intiere dell'antico impero drammatico. Essi non solamente recisero dall'antico dramma le parti plastica, musicale e lirica, ma si studiarono altresì di sopprimere la parte epica. Rifuggirono a poco a poco dall'elemento lirico al punto da non voler neppure tollerare il monologo; e all'epica diedero asilo ancor meno che i Greci; e ancor più di

questi limitarono l'azione del dramma. E mentre i Greci non s'imposero le tre famose unità, sebbene sovente le osservassero, divennero queste unità pei Francesi leggi assolute. Ma in tutti questi fatti noi dobbiamo vedere un distintivo della razza. I Francesi recidono dal dramma la lirica e l'epica perchè non hanno la testa nè lirica nè epica, vale a dire non hanno la testa poetica. E altro distintivo è l'amore alla chiarezza, che condusse alla conseguenza medesima. Escluse perciò la musica, la plastica, la lirica e l'epica, altro non rimase che il dramma, ridotto alla sua espressione più semplice, più precisa, più facilmente comprensibile. In virtù di un altro carattere della razza, i Francesi hanno sviluppato l'intrigo, che venne ad assumere nel dramma una parte preponderante: il gusto della logica fu sostituito al gusto della bellezza; e il secolo decimottavo sentenziò che una tragedia ben fatta è un intrigo ben condotto. E poichè causa finale dell'intrigo è l'interesse che proviene dalla curiosità, è tale interesse il fondo dell'arte drammatica, è l'anima della tragedia francese. Ma a ciò si deve aggiungere l'abitudine di considerare l'opera drammatica come una lezione di morale. E quindi soddisfare la curiosità e istruire sono i due scopi principali e i due principali caratteri del teatro francese. E al gusto per l'insegnamento morale, due caratteri derivarono alla tragedia d'oltr'alpe: il carattere sentenzioso, e l'oratorio. I tragici francesi sono dei professori di morale e degli oratori di gran vaglia; da ciò uno dei diletti più vivi, pel pubblico, in teatro. Ma qual parte vien fatta alla psicologia e alla storia? Quanto alla psicologia, naturalmente i caratteri sono subordinati al modo d'intendere il teatro. L'azione dev'essere breve, rapida, unica; e perciò interdice i grandi svolgimenti dei caratteri, interdice l'analisi. E inoltre è difficile che un

carattere si modifichi nel corso di ventiquattr'ore. Del resto se scopi precipui sono la curiosità e la catastrofe, quale bisogno della pittura minuziosa della genesi di un carattere? Occorrono quindi caratteri bell'e formati, nettamente delineati sin dal primo principio. Inoltre sono i Francesi dei moralisti e dei moralisti logici e didattici, e non dei moralisti poeti, e perciò non creano esseri viventi, ma danno nomi a delle astrazioni che si reggono colla sola forza del ragionamento, la quale è piuttosto forza artificiale, che vita ricca e potente; ed ecco perchè la letteratura drammatica francese rigurgita di tipi anzichè di personaggi, di verità astratte più che di realtà, di idee piuttosto che di creature viventi. E per quel che riguarda la storia nel dramma, i tragici francesi altro non cercarono in essa se non delle « situazioni »; nel leggere la storia essi andavano in traccia di un quinto atto, non di caratteri o di epoche degne di memoria. Tuttavia per questo modo di giudicare la la tragedia francese bisogna intendersi bene. E che! Un intrigo involuto e vario, una logica severa, un'azione rapida, delle belle lezioni di morale, dei bei discorsi, dei caratteri di un sol pezzo e astratti: è qui forse tutta la tragedia francese? No, risponde il Faguet. In essa noi troviamo anche lo studio psicologico. Ma dove? In cinque o sei tragedie: *Polyeucte*, *Cinna*, *Horace*, *Britannicus*, *Athalie* e forse *Mithridate*. Nè manca lo studio storico. Certo la tragedia francese non riesce a dipingere qualunque epoca storica, ma quando un'epoca si svolge e si chiude nel recinto di un palazzo, allora non v'è in nessun teatro del mondo nulla che uguagli la tragedia francese; si pensi ad Augusto nel *Cinna,* e a Nerone nel *Britannico*. Tuttavia conviene riconoscere che queste sono eccezioni; e il critico conclude col dire che in generale per i Francesi una tragedia è una commedia; che

essa è anzi tutto un'opera di logica, di eloquenza, di morale pratica. Ed è perciò il francese il meno poetico di tutti i teatri, ed anche il meno reale, il meno vivente. Ed eccoci finalmente alla teoria dei « tre sistemi ». Riassume qui il Faguet la parte analitica del suo libro in alcune considerazioni sintetiche, di cui riporto le principali. L'impressione generale, scrive egli, di una tragedia greca è quella di un bell'insieme artistico; l'impressione generale di una tragedia inglese è quella di un ricco quadro della vita umana; l'impressione generale di una tragedia francese è quella di un ragionamento ben condotto ad una conclusione impreveduta. Pei Greci l'interesse sta nella contemplazione del bello; per gl'Inglesi nella sensazione della vita; pei Francesi nella curiosità soddisfatta dalla logica. E perciò la musa greca è la Bellezza; la musa inglese è la Vita; la musa francese è la Ragione. V'è uno scultore, un musico, un lirico, un epico in ogni drammaturgo greco; uno storico, un moralista, un filosofo in ogni drammaturgo inglese; e in ogni drammaturgo francese un dialettico, un oratore, un professore di morale. Si vogliono vedere all'opera questi « tre sistemi », e si vuol vedere come di una stessa materia essi fanno tre opere, tutte sublimi, tutte assolutamente diverse? Sottoponiamo ad un esame minuzioso e comparativo l'*Antigone,* il *Romeo e Giulietta* e il *Cid.* E da questo esame una nuova nozione ricaveremo. Pei Francesi il dramma è lotta, mentre esso non è tale nè pei Greci, nè per gl'Inglesi. Quanto poi a sapere quale di questi sistemi sia da preferirsi o rechi maggiore diletto, non si crede il Faguet in dovere di decidere.

Questa, esposta sovente con le sue stesse parole, è la tesi che il critico francese sostiene con ingegnosità e dottrina. Io non starò a dire che molte obbiezioni le

si potrebbero muovere, ma alcune cose non devo tacere le quali hanno attinenza col mio argomento. Innanzi tutto a me sembra che l'autore non abbia sempre tenuto presente lo svolgimento storico del dramma moderno, e ne abbia disconosciuti alcuni caratteri distintivi; o che almeno le sue parole sono tali da indurre in errore. Così quando egli afferma che « quattro popoli moderni, nei secoli XV e XVI lessero, studiarono e commentarono avidamente le opere drammatiche tramandateci dall'antichità, cioè gli Italiani, gli Spagnuoli, gl' Inglesi, i Francesi »; che essi, « a seconda degli istinti della loro razza, dopo esser passati tutti e quattro per quella educazione comune, presero le direzioni più differenti »; che « l'ignoranza non fu presso nessuno la causa della deviazione che essi hanno imposto all'arte drammatica »; che « tutti e quattro hanno allo stesso grado conosciuta l'arte antica, e che presso tutti, i letterati e gli eruditi hanno fatto l'educazione dei loro poeti, e un periodo di lavoro critico ha preceduto il periodo di produzione drammatica »; e quando finalmente afferma che i poeti moderni parte soppressero, parte ampliarono gli elementi onde constava il dramma greco, sembra a noi che il critico creda, o voglia far credere, che gli Spagnuoli e gl'Inglesi, che Lope de Vega e Shakespeare, dopo aver fatta la loro educazione letteraria sui tragici antichi, o aver imparato dai retori le norme dell'arte drammatica, abbiano o da quelli o da questi derivate quelle regole e quei canoni che poi applicarono nelle opere loro. Sembra che essi pensatamente e per un disegno prestabilito abbiano, dopo un esame critico quale un erudito potrebbe compiere, deliberato di fecondare e sviluppare questo o quell'elemento del dramma classico a scapito di questo o quell'altro. Certo si doveva qui ricordare che molti caratteri che sembrano peculiari al dramma spa-

gnuolo ed inglese, come l'ampiezza data alle parti epiche e drammatiche, già si riscontrano nella ricchissima produzione drammatica che fiorì nell'età media, la quale certo non derivò insegnamenti o ispirazione dalla poesia classica, siccome quella che è un prodotto spontaneo delle credenze e dei costumi del popolo, e che nulla contiene di artificiale e di imitato. Anche il dramma medievale ha tela più vasta che il dramma antico; anch'esso rappresenta non soltanto un episodio dell'azione, ma tutta quanta l'azione; ed esso pure accoppia elementi diversi e cozzanti fra loro, come ad esempio il tragico e il comico, e spezza quei legami di contenuto e di forma entro cui si muove il dramma antico. Anch'esso si arroga una libertà senza fine, e tenta comprendere e trasportare sulla scena la vita intera de' suoi personaggi, e intere epoche, anzi la storia dell'umanità tutta quanta, dalle origini prime all'ultima rovina. Certo il medio evo, che fu ferace di tanta produzione poetica, che creò una poesia epica di cui ci è pervenuto come saggio più di un capolavoro, che condusse a perfezione una poesia lirica la quale si spinse a un'altezza appena superata nei tempi moderni, non seppe dar vita a un vero teatro, sebbene innumerevoli siano le opere drammatiche ch'esso produsse. Ma qui è da ricordare quello che ci insegna la storia, poichè mentre possono e sogliono l'epica e la lirica nascere e svolgersi anche nell'infanzia dei popoli, è necessario, affinchè nasca l'arte drammatica, che questi abbiano raggiunta una maturità intellettuale che li renda atti sia a comprendere con occhio critico acuto i rapporti causali che esistono fra le esplicazioni della vita politica, sociale e individuale, sia ad assurgere ad una concezione etica della vita storica dell'umanità, e sia a condurre la propria lingua a quel grado di sviluppo artistico e dialettico che si

conviene all'espressione degli affetti e dei conflitti dell'anima. Il medio evo fu età primitiva e per molti rispetti rozza ed incolta, e perciò immatura alla creazione di una perfetta poesia drammatica. Ma non perciò deve lo storico disconoscere che molti caratteri, anzi il più appariscente carattere del dramma moderno, che è la vastità del suo contenuto, è proprio anche del dramma medievale, il quale nulla deve al dramma classico, ed è anzi come questo scaturito dagl'intimi recessi del sentimento religioso. E questo carattere il dramma medievale conservò anche quando invece di argomenti religiosi trattò e svolse argomenti profani, come possono attestare sia la *Storia di Griselda,* che è il primo esempio di dramma serio profano scritto in lingua francese, sia il *Mistero dell'assedio di Orléans,* che è il solo esempio pervenutoci di un mistero desunto dalla storia contemporanea; o anche il *Mistero della distruzione di Troia* di Jacques Millet; o infine, per ricordare un'opera nostra, l'*Ecerinis* di Albertino Mussato. E perciò ha ragione di scrivere fra molti Gaston Paris che « dai Misteri, logicamente e spontaneamente svoltisi, sono usciti in ultima analisi gli *Autos* di Calderón, e le « storie » di Shakespeare ».[7] Infatti il tragico inglese seppe fare giustizia di quel partito che, come in Francia, sorse anche in Inghilterra a difendere la « Poetica » di Aristotile e il teatro di Seneca; e l'opera sua strettamente si collega con quella de' suoi predecessori e contemporanei, i quali avevano alla loro volta desunta in molta parte la loro dal dramma sacro. Anzi cómpito del grande poeta fu quello di impadronirsi degli elementi, dei materiali che a lui il suo tempo offeriva; di sceverarli, rielaborarli e perfezionarli in guisa da erigere sulle fondamenta che gli altri avevano gettate il maestoso edificio dell'opera sua.

Inoltre un'altra distinzione giudico non sia da tra-

scurare. Chi voglia ricercare le origini e comprendere l'indole del dramma moderno, non deve perdere di vista le ragioni etnografiche. Crearono o potevano creare i popoli neolatini un dramma della stessa natura del dramma dei popoli germanici? Con quanta ragione il Faguet pone insieme il teatro spagnuolo e il teatro inglese? Questo egli fa perchè scorge in ambedue quello ch'egli giudica il loro carattere fondamentale, vale a dire l'ampliamento della parte epica e della parte drammatica. Ma non in ciò precisamente consiste l'essenza del dramma. Quanto diversamente sogliano nelle loro concezioni procedere i popoli neolatini e i germanici, prova la differenza nella pittura del carattere dei personaggi drammatici e delle commozioni tragiche. Bene ha osservato il Freytag che il drammaturgo germanico concepisce generalmente con maggiore profondità che non il drammaturgo neolatino; che egli dà a' suoi personaggi una vita più intima, più ricca, mentre si compiace l'altro il più sovente di abbozzi di caratteri, o crea tipi ed astrazioni. « Pei Germani sono drammatiche quelle forti commozioni dell'animo le quali si rafforzano sino a divenire volere ed azione; quei moti interiori che sono alla loro volta l'effetto di un'azione; quegli interni procedimenti che si compiono nell'animo dell'uomo, dall'istante in cui egli riceve una sensazione sino alla brama violenta che lo sospinge a operare. Drammatico è quel prorompere della forza del volere dal profondo dell'animo verso il mondo esteriore e quel riversarsi di determinati influssi dal mondo esteriore nel mondo interiore, quel *divenire* di un fatto nell'anima del personaggio, con gli effetti che ne derivano »[8]. I poeti neolatini, e non soltanto i francesi come afferma il Faguet, amano rappresentare caratteri già bell'e formati, e perciò l'avaro, l'ipocrita, il geloso, come tale, e non

come un uomo che diventi avaro, ipocrita e geloso. D'altro canto il poeta neolatino, se rifugge dalle profondità psicologiche del poeta germanico, sa ben disporre e ordinare l'azione, abilmente coordinare gli eventi ad una meta prestabilita, industriosamente inventare gli intrighi, e rappresentare i contrasti e le lotte che il mondo esteriore muove all'agire dei personaggi. Perciò sebbene il dramma spagnuolo appaia nella sua veste molto simile al dramma inglese, ne differisce tuttavia molto notevolmente nell'intima essenza.

Certo una nuova età nella storia del dramma doveva segnare quel rivolgimento che si produsse nelle menti e negli animi per opera del Rinascimento. Allora un fremito di vita nuova percorse l'Europa, allora una nuova concezione del mondo e della vita fu inaugurata: la coscienza si fece più ricca, più complessa, più varia; il senso storico e il critico si ridestarono; l'individualismo si esplicò in maniere inusate; la terra riacquistò agli occhi dell'uomo l'antica bellezza; gl'idiomi si affinarono e divennero maturi agli armeggii della dialettica. Quale età più di questa propizia al teatro? E difatti nelle sue vene fu inoculata una nuova vita, quando non si pretese di trarlo tal quale dal suo sepolcro, e questa vita fu in alcune regioni sì prosperosa che non pochi critici ne disconobbero o negarono le modeste origini prime. Pel Trezza, per esempio, nulla deve il dramma moderno al « mistero » del medio evo; il suo antecedente vero egli lo vede nella Rinascenza « considerata come la nuova coscienza dell'uomo ridonato a sè stesso ». I misteri non hanno generato nulla di estetico, nulla di organico, perchè non avevano nessun germe dal quale s'infuturasse una forma novella del dramma. Essi balbettarono rozzamente una leggenda che non poteva trasformarsi in un contenuto estetico, perchè con-

gelata dal dogma, e boccheggiavano già semispenti quando comparve il dramma moderno dello Shakespeare » [9]. Quanto sia in questa opinione di esagerato o di inesatto, non è d'uopo ch'io dica dopo quello che ho già osservato. Piuttosto non è da scordare che l'umanesimo non ugualmente si diffuse in tutto l'occidente d'Europa, e non con la medesima intensità in tutti i paesi, e che non dovunque incontrò le stesse vicende. Tuttavia è innegabile che esso schiuse all'arte drammatica un nuovo orizzonte; e che anzi senza di esso non avrebbe il dramma subito quella trasformazione che, in virtù di nuovi elementi, di un contenuto più profondo e più vasto, di nuovi caratteri, può ai nostri occhi rappresentare se non la perfezione ultima e non più raggiungibile, certo la meta verso la quale l'artista deve mirare.

Ma qui un'altra ben grave questione sorge a chiamare la nostra attenzione. Le nazioni moderne il cui spirito fu rinnovato dal soffio animatore dell'umanesimo, ebbero tutte una nuova fioritura drammatica, ma non tutte ebbero un teatro; e molte di quelle che vanno orgogliose di possederlo se lo vedono contestato o recisamente negato. Quale la causa? Per ispiegare questo fenomeno curioso e notevole della storia letteraria, furono dagli eruditi addotte ragioni di diversa natura, alcune delle quali meritano di esser prese in esame. Talune si potrebbero dir generali, come quelle che hanno riguardo a tutte o quasi le letterature d'Europa, ed altre particolari perchè concernono questa o quella letteratura. Incomincerò dalle prime e riassumerò, sovente con le sue parole per meglio riprodurne il pensiero, quello che scrisse in proposito Carlo Hillebrand ne' suoi *Ètudes historiques et littéraires* [10].

D'onde proviene, si domanda l'Hillebrand, che il

teatro italiano è sì poco conosciuto, e che anche in Italia è quasi caduto nell'oblio? Eppure la poesia drammatica fu coltivata in Italia quanto negli altri paesi d'Europa e il pubblico trae numeroso quanto altrove al teatro, il quale non ignora dal canto suo i più riposti segreti della scena e vanta artisti famosi. Nè disdegnarono i grandi scrittori italiani il teatro, perchè l'Ariosto, il Tasso, il Machiavelli, Giordano Bruno, il Foscolo, l'Alfieri, il Manzoni, il Niccolini gli diedero contributi che sono dei « capolavori di stile ». Dunque la causa dell'inferiorità del teatro italiano rispetto a quello delle altre nazioni moderne deve cercarsi altrove, e l'Hillebrand crede di non andare errato trovandola nell'assenza di nazionalità costituita. Poichè, a suo dire, *la prima condizione* di una letteratura drammatica è di essere nazionale. Un teatro nazionale ebbero i Greci, i Francesi, gli Spagnuoli, gl'Inglesi, e presso questi popoli una cosa ci sorprende, l'intensità della vita pubblica. Questa non è però da confondere con la pubblica libertà, perchè la vita nazionale non è punto la sovranità del popolo. Non vi era libertà politica sotto Luigi XIV, ma vi era « spirito pubblico »; vale a dire gli avvenimenti politici non erano estranei alla pubblica opinione. Il paese insomma formava una nazione; i fatti politici e letterarii percorrevano tutti i gradi della società: erano pubblici, nazionali, e perciò potè fiorire Molière. E una vita pubblica simile alla francese esisteva in Ispagna e in Inghilterra al tempo in cui Calderón e Shakespeare diedero al genio drammatico del loro paese la sua espressione più alta; essa esisteva in un grado ancora più alto che nell'Atene di Pericle. La libertà non fu dunque per il passato la condizione indispensabile della vita pubblica e nazionale, e la forma stessa di governo non vi ebbe che un'importanza secondaria,

Al contrario perchè questa vita nazionale e pubblica esista è assolutamente necessario che il governo sia popolare, si identifichi cioè colla nazione. Ed è questa solidarietà tra governo e popolo *una seconda condizione* essenziale per lo svolgimento di un teatro in generale e della commedia in particolare. Quanto, e forse più che gli Ateniesi del quinto secolo, gl'Inglesi, gli Spagnuoli, i Francesi del secolo XVII vissero nel loro governo; e ad onta dell'assolutismo monarchico, essi andarono orgogliosi di potersi dire Inglesi, Spagnuoli e Francesi. Ma queste due condizioni non sarebbero sufficienti a preparare il terreno a un teatro nazionale se *una terza* non si avverasse: le grandi epoche drammatiche non sembrano prodursi se non al momento in cui un popolo attraversa una fase pericolosa della sua esistenza, e in cui una nazione viene a uscire trionfante da una lotta di vita e di morte, e una vittoria viene a darle coscienza del suo proprio essere. Che cosa era Atene prima della guerra persiana? Quando essa ne fu uscita vittoriosa divenne di piccola città un grande stato, e allora al sentimento d'orgoglio dei cittadini corrispose lo svolgimento della poesia drammatica. E così le lotte sanguinarie e secolari, le mille prove sostenute dal popolo inglese, il lungo travaglio interiore, la vittoria sulla Grande Armada, e la nascente potenza marittima, maturarono il popolo inglese alla produzione di un teatro nazionale, e il giorno che vide distrutta l'Armada fu per Shakespeare quello che la giornata di Salamina per Sofocle: l'ora provvidenziale in cui, per impenetrabile mistero, il genio della nazione si incarnò in essi, in cui essi si identificarono in questo genio: l'ora della nascita del teatro nazionale. E una simile condizione di cose riscontriamo in Ispagna durante il secolo XVI, sebbene a tutta prima possiamo esser ten-

tati di credere che il nuovo edificio sorga sulle rovine di ogni libertà. Ma l'ora propizia al teatro non è quella della libertà nascente, sibbene l'istante supremo in cui una regione, affermando sè stessa, perviene a dare una espressione completa al suo proprio genio, qualunque esso sia. E la Spagna che si raccoglie sotto di un solo scettro, che poi vittoriosa si stende nel nuovo mondo, e invia i suoi capitani famosi in ogni parte d'Europa, che coll'Inquisizione si fa campione dell'idea religiosa, che a Lepanto vince in nome della cristianità intera, viene preparando un terreno fecondo al sorgere di un teatro nazionale. Tutti poi ricordano le cause che diedero vita al teatro in Francia. Dopo lotte incessanti, dopo una dura esperienza di guerre civili, la Francia diventa a poco a poco, per la valentia di grandi ministri, un paese ricco, potente, unito e devoto al suo re. Terminato sotto Luigi XIV il lavoro di unificazione e di « centralizzazione », essa giunge al suo apogeo, diviene l'arbitra dell'Europa a cui detta le leggi : allora essa vede sbocciare lo splendido fiore della poesia drammatica. Perciò Aristofane, Shakespeare, Calderón, Molière apparvero in quei momenti unici nella storia dei popoli, in cui una età di lotte interne ed esterne viene a chiudersi felicemente. Tuttavia al prodursi di un teatro nazionale *una quarta condizione* si richiede, poichè è manifesto che tanto rigoglio di vita corre il rischio di non trovare la sua espressione drammatica, se non si concentra in un focolare unico, ove tutte le forze della nazione siano rappresentate in ciò ch'esse hanno di più eminente e di più caratteristico. Per lo svolgimento del teatro è dunque necessaria non soltanto l'unità, ma sì anche la « centralizzazione ». Con che non è da intendere essere d'uopo che tutto un paese sia raccolto sotto la tutela di una sola città. L'unità dev'essere morale;

la centralizzazione sociale; poichè qui non si tratta di unità e di centralizzazione politica, la quale non ebbero mai nè la Grecia nè l'Inghilterra. Ma se i poteri politici non erano altrettanto concentrati ad Atene e a Londra come a Madrid e a Parigi, la vita intellettuale vi era ugualmente centralizzata. Orbene, conchiude l'Hillebrand, a questi risultati non poterono pervenire nè l'Italia, nè la Germania; e quale ne è la causa se non l'assenza di unità nazionale e di centralizzazione sociale? Infatti l'Italia ha eccellenti commedie senza avere una commedia; e la Germania ha forse una sola commedia, *Minna von Barnhelm* di Lessing. Eppure lo spirito comico non fa difetto alla patria del Boccaccio, dell'Ariosto, del Berni, dell'Aretino, del Pulci, del Lippi, del Tassoni, del Bracciolini, del Parini, del Giusti. E d'altro canto, perchè la « commedia dell'arte » rimase allo stato di farsa grossolana? Non forse perchè l'Italia non era una nazione? Mancò all'Italia il sentimento istintivo dell'unità e dell'identità; mancò una vita solidale che circolasse in tutti i suoi membri, mancò un cuore ove quel sentimento divenisse coscienza, ove il sangue vitale affluisse per espandersi nuovamente; occorreva un centro a quella guisa che Parigi, Londra, Madrid furono a un certo punto la Francia, l'Inghilterra, la Spagna. Dirà alcuno che siffatta centralizzazione non ebbe luogo neppure in Grecia, ma certo è che Atene fu il cuore della patria comune, mentre non fu tale nessuna città italiana, poichè Firenze fu in certe età gloriose la mente, il cervello d'Italia, non il cuore. Conseguenza di questa condizione di cose fu che la commedia, ad onta della valentia di molti scrittori, rimase « erudita »; e quando se ne impadronì quel grande ingegno comico che fu il Goldoni, ancora la mancanza di centralizzazione del sentimento pubblico e di costumi generali e

comuni a tutta la penisola, ne impedì lo splendore: manca al teatro del Goldoni il carattere nazionale. E neppure alla Germania fecero difetto ingegni comici i quali avrebbero potuto divenire grandi poeti, ma quando essi fiorirono la Germania non era una nazione. Noti sono il suo smembramento e la sua decadenza politica dopo il secolo decimoterzo, e noti i vani tentativi di Lessing di creare un teatro germanico. Però alla fine del secolo scorso un risveglio di vita intellettuale generò una nuova letteratura, e una tragica lotta gettò le basi di una nuova Germania. Per un istante questa nuova nazione sembra penetrata dal soffio della vita pubblica, e vivendo tutta nel suo re e pel suo re, resiste all'Europa coalizzata. Allora improvvisamente il più grande poeta comico che essa ebbe, il Lessing, produce un capolavoro, che è rimasto e rimarrà il modello della commedia germanica. Del resto anche colà se la commedia fosse nata sarebbe, come in Italia, rimasta locale, poichè al poeta comico occorre anzitutto una società, o una patria che sia la sintesi della nazione e che in sè raccolga una civiltà intera.

Non si può dire che l' Hillebrand non abbia veduto molto addentro nella questione; e certo egli ha detto, con eloquenza e dottrina, una parte della verità. Però non tutta la verità. Che cause politiche e sociali possano contribuire a promuovere o a soffocare il teatro non mi sembra si possa revocare in dubbio; ma il critico insigne ha scordato di toccare di alcune questioni preliminari, di alcune « pregiudiziali » di molto momento, che vogliono essere esaminate prima di ogni altro problema. O piuttosto egli ha ammesso come non controverso quello che deve ancora essere oggetto di disputa, come indiscutibile quello che molti hanno recisamente negato. Egli non si è domandato se veramente tutti i

popoli abbiano le medesime attitudini per i medesimi generi letterarii; se tutti possano o debbano riuscire ugualmente eccellenti nelle lettere e nelle arti purchè si avverino certe condizioni politiche e sociali; o se invece diverso possa essere il genio loro e più atto a questa che a quella produzione artistica o letteraria. Chi vorrà sostenere che nella storia di Roma non possiamo incontrarci in più di una età la quale risponda interamente alle esigenze messe innanzi dall' Hillebrand? Eppure Roma non ci ha dato un teatro tragico; e chi confronti la storia della sua letteratura con quella della letteratura greca deve pur convenire che la grande differenza che fra esse intercede trae pure almeno parte della sua origine dall' indole diversa del popolo romano e del popolo greco.

Dalla quale mancanza un altro difetto deriva al discorso dell' Hillebrand. Poichè da esso parrebbe doversi desumere che i grandi poeti drammatici, che Sofocle, Lope, Shakespeare, comparvero, come per improvviso prodigio, subito dopo i gloriosi eventi che diedero lustro e splendore alla loro patria. Poichè non doveva il critico tacere che l'opera loro è stata preparata da lunga mano, talora nel corso di qualche secolo, da una schiera spesso assai numerosa di precursori, non tutti umili, non tutti indegni del nome di poeti, i quali vennero coll'opera loro spesso modesta ma efficace ripulendo, elaborando il dramma, e portandolo a quella perfezione che doveva imprimergli la mano del genio, ultimo nato in tempi singolarmente propizii. E perciò qui era il caso di domandarsi se anche facendo astrazione dei drammi di Lope, di Calderón e di Shakespeare, non è possibile scorgere nel teatro spagnuolo od inglese quei caratteri e quegli elementi vitali, che dimostrino avere avuto il popolo spagnuolo e il popolo inglese ingegno dramma-

tico eminente; e se anche senza di Sofocle noi potremmo ugualmente ammirare il genio drammatico dei Greci. Poichè i grandi poeti non creano, ma perfezionano il genere letterario a cui dedicano le loro forze potenti; e a noi talora la fortuna accorda di poter esaminare i loro primi tentativi, i quali li dimostrano stretti parenti o figliuoli dei loro predecessori o contemporanei; di poter studiare come essi se ne siano venuti scostando, e come alla fine abbiano saputo emanciparsene, battere vie nuove, e raggiungere le cime più eccelse dell'arte. Ma certo senza l'opera di tanti umili, o meno famosi, senza i tentativi di Lope di Rueda, e i drammi di Guillem de Castro e di altri; senza le opere di Peele, di Greene, di Marlowe, di Jonson, non avrebbero raggiunto tanto splendore, ad onta delle più favorevoli condizioni politiche e sociali, nè Lope de Vega, nè Calderón, nè Shakespeare. Dunque nell'indagare le origini del dramma moderno, sembra a me che noi dobbiamo anzitutto cominciare dal ricercare l'indole e le attitudini ingenite dei singoli popoli. E perciò all'Hillebrand vorrei rimproverare un altro errore, che è del resto comune, se non erro, a tutti coloro che si sono occupati dell'argomento; l'errore cioè di non aver tenuto distinto il dramma tragico dal dramma comico; come se tutti i popoli debbano o possano riuscire in ambedue i generi ugualmente eccellenti; come se, pure dovendo concedere che al sorgere e allo svolgersi dell'uno e dell'altro siano necessarie favorevoli condizioni comuni, non sia men vero che parecchie altre devono essere in molta parte diverse; come se Roma non ci avesse tramandato buone commedie, e invano si sia esercitata nel dramma tragico.

E uno spettacolo non molto dissimile da quello di Roma sembra offrire la Francia. Chi non sia animato da un malinteso amor patrio e da pregiudizii, o sappia

sottrarsi al giogo di opinioni dai più accettate perchè sovente strombazzate ad arte, deve nel giudicare il teatro tragico francese, accostarsi alla sentenza del Lessing, la quale è infine anche quella a cui è pervenuto un critico che già conosciamo, un francese, il Faguet. Poichè costui in ultima analisi riconosce e dimostra che la Francia, anzichè un vero e proprio teatro tragico, ha alcune tragedie; che i tragici francesi furono piuttosto dei moralisti e degli oratori che degli artisti, che anzi non hanno testa poetica; che al sillogismo e all'intrigo sacrificano la psicologia e la storia; che infine l'opera loro derivano dal cervello e non dal cuore, e che ad essa manca ciò che costituisce l'essenza della poesia, anzi di ogni arte, manca la vita. E difatti ebbe la Francia durante il medioevo una ricchissima produzione drammatica, ma questa venne, come in Italia, a decadere e a estinguersi, senza che l'alito vivificatore dei nuovi tempi, trasformandola, la rinvigorisse e la guidasse a più gloriosi destini. Dopo il primo tentativo di una imitazione dell'antichità nella *Cleopatra* di Jodelle, fu osservato più volte,[11] e dopo una lunga lotta contro l'elemento romantico, la poesia drammatica si viene a poco a poco foggiando sui modelli classici, e rinserrandosi entro le strettoie di una teoria erroneamente desunta dalla « Poetica » di Aristotile, recide a sè stessa il filo della vita. La sua dipendenza dal mondo antico e la protezione dei potenti, in ispecie quella del cardinale Richelieu, è esiziale ad ogni suo libero movimento; limitandosi, salvo poche eccezioni, al ciclo leggendario dell'antichità, si preclude fin dapprincipio la sorgente vivida ed abbondante della storia moderna e nazionale. Nè sa d'altro canto far rivivere il mondo antico, perchè gli antichi eroi trasforma in cavalieri cristiani, e al tragico sostituisce il sentimentale e l'orribile; al conflitto morale

la lotta dell'uomo colla convenzione e con l'etichetta. E Corneille che col *Cid* si è messo sulla buona via, deve sottomettersi e rassegnarsi alle nuove e imperiose esigenze; di guisa che la tragedia diviene e permane un esercizio retorico, più o meno ingegnoso, più o pregevole per lo stile; nè riuscirono poi i poeti romantici colle loro innovazioni ad infonderle nuova vita. Ma se non un teatro tragico, può tuttavia la Francia vantare sia un teatro comico, che è il più eccellente di cui abbiamo memoria, come il più grande poeta comico, Molière. E perciò io direi che i Francesi hanno ingegno comico, ma non hanno ingegno tragico; e che la loro tendenza al comico ha pervaso anche molti altri generi letterarii; e perciò l'amore all'intrigo, il quale ben s'addice alla commedia, deturpò molte belle tragedie. Quindi non sembra esagerare il Faguet quando afferma che « per i Francesi una tragedia è una commedia ».

La quale sentenza vale anche pel teatro spagnuolo, sebbene ciò possa non sembrar vero a molti. Ma non s'illusero i poeti, nè vollero illudere; e non già perchè tutti i loro drammi, o tragici o comici, intitolarono col nome di « comedias », ma perchè in realtà fecero agli elementi, onde principalmente consta la commedia, la parte preponderante: voglio alludere all'intrigo e all'elemento comico; oppure dettarono delle narrazioni epiche dialogate. È questo un « dramma essenzialmente popolare, scrive il Morel-Fatio, concepito e scritto per soddisfare la curiosità e le passioni della nazione spagnuola senza distinzioni di classi, che nello spettatore non esige nessuna preparazione, nessuna coltura raffinata; che non aspira se non agli applausi di una platea ignorante e grossolana e teme financo di essere trasportato dalle scene nelle pagine dei libri: tale è la *comedia* nella mente di Lope e de' suoi coetanei. »[12] E quando il

poeta spagnuolo tenta il dramma tragico, incorre in quei difetti che io ho procurato di mettere in mostra in altra parte di questo libro.[13] E a chi volesse da quel giudizio generale sul dramma spagnuolo escludere Calderón de la Barca, si potrebbe osservare che questi non è nel dramma religioso superiore a nessun altro poeta, come spero avrà potuto persuadersene chi ha letto il saggio che a questo precede; e che nel dramma tragico egli non si discosta, se non in qualche caso, dalla generale consuetudine di convergere e raccogliere l'azione verso due motivi che divennero i cardini intorno a cui si volge la più parte del teatro spagnuolo: il sentimento dell'onore e la obbedienza al sovrano.[14] Perciò manca al dramma tragico della Spagna quella che ne dovrebbe essere la dote precipua: la universalità. È dramma solamente spagnuolo, e perciò mancante di quella profondità psicologica che fa sì che un'opera varchi i confini del proprio paese per divenire patrimonio di tutti. Non ebbe la Spagna ingegno tragico sibbene ingegno comico, e avrebbe potuto dare cose eccellenti nel dominio della commedia, non in quello della tragedia. Anche essa può vantare alcune buone tragedie, ma nulla più.

Un più lungo discorso meriterebbe la questione delle origini del dramma moderno in Italia, sebbene quasi tutti i critici vadano d'accordo nel proclamare che i tempi nuovi spensero fra noi ogni germe e ogni impulso a una vera e propria produzione drammatica. Ma appunto per ciò molti si industriarono di andare indagando le ragioni di un fenomeno tanto singolare; e noi non dovremo stupirci se queste ragioni sono spesso fra loro non soltanto diverse, ma anche discordi. Per lo scopo mio basterà che ne ricordi alcune, le quali mi gioveranno a pervenire a quella conclusione che a me sembra la più plausibile, per quanto possa riuscire strana

o poco gradita a più d'uno. E incomincerò col menzionare di nuovo l'Hillebrand, il quale, dopo aver discorso, come vedemmo, di tutto il teatro europeo, si indugia in particolar modo sull'italiano. Qui osserva come al declinare del secolo decimoquinto tutto dava a bene sperare per lo svolgersi, sulle rovine del teatro medievale, di un teatro nazionale italiano, poichè « agli autori quasi impersonali, come quasi tutti i poeti primitivi, erano già succeduti degl'ingegni di un'impronta affatto individuale, quali Feo Balcari o Castellano Castellani, che già mettono del loro e del moderno nei racconti sacri. Lorenzo il Magnifico, Angelo Poliziano, Accolti, avevano fatto più ancora; essi avevano scritto composizioni che di sacro non hanno se non la forma e il cui nome e argomento non si connette più colla religione. Per sventura fu a questo momento che il genio spontaneo del dramma fu soffocato in Italia, come il genio politico e il nazionale. Non rimasero se non le arti plastiche ad offrire ancora un asilo alle poche anime avide di ideale. L'irruzione dell'antichità fu pel teatro ciò che l'invasione francese per la vita pubblica: essa lo distrusse completamente. Non perchè l'antichità non fosse conosciuta prima del principio del secolo XVI; e neppure perchè l'antichità dovesse necessariamente essere fatale al dramma nazionale; si vede il contrario in Francia, ma in Francia, come in quel Quattrocento italiano tanto calunniato, fu lo spirito dell'antichità che agì, e non la lettera ». Al che si aggiunga che « già Firenze era sul punto di divenire il centro della civiltà italiana, quando venne l'invasione straniera che tutto sommerse, indipendenza nazionale ed originalità letteraria ».[15]

Cause letterarie dunque e cause politiche soffocarono, secondo l'Hillebrand, il dramma italiano fin dalla culla.

Della stessa opinione è il Burckhardt, il quale però ragiona alquanto diversamente. « Perchè, si domanda egli, gli Italiani del Rinascimento non hanno fatto se non cose del tutto mediocri nel campo della tragedia? » E risponde che sebbene sia vero che tutta l'Europa non fu in grado di produrre che un Shakespeare, si potrebbe tuttavia dimostrare che anche il teatro italiano era « sulla via di prendere uno slancio potente quando scoppiò la Contro-Riforma, che soffocò, d'accordo col dominio spagnuolo (diretto su Napoli e Milano, indiretto sul resto d'Italia), i più fecondi prodotti dell'ingegno italiano, e li lasciò miseramente isterilire ». Lo stesso Shakespeare « sotto un vicerè spagnuolo, o in vicinanza del Sant'Uffizio di Roma, od anche nel suo stesso paese soltanto un paio di decenni più tardi, all'epoca della Rivoluzione inglese, difficilmente avrebbe potuto lasciar libero il volo al suo genio. Ma oltre a queste, altre circostanze impedirono o ritardarono un perfetto sviluppo del dramma in Italia ». E la principale è « il fatto che l'attenzione degli spettatori fu ancora assai per tempo assorbita dalla parte decorativa della rappresentazione », la quale già nel dramma sacro aveva sopraffatto l'elemento drammatico. Nè qui sono da trascurare quegli altri elementi eterogenei, che introdotti nel dramma, ne superarono la composizione, donde la importanza che venne concessa agli Intermezzi, e il lusso delle cose accessorie. Altro ostacolo fu la instaurazione degli studi classici; ma questa circostanza avrebbe tuttavia potuto convertirsi in vantaggio, « se non fosse giunta la Contro-Riforma e con essa il dominio straniero » che « terrorizzarono gli Italiani e resero impossibile la riproduzione dei più veraci e sublimi contrasti, specialmente se allusivi alla vita della nazione ». Ecco dunque pel Burckhardt l'ostacolo veramente insormontabile. E per ciò

che spetta alla commedia, la più colta non diede se non miseri frutti, e la popolare fu sin dalle prime condotta a rovina dal suo stesso contenuto, che fu quanto mai immorale o eccessivamente personale. « Nazionale non fu e non rimase se non la *Commedia dell'Arte*, misero compenso a una grande nazione », la quale non potè dar prova del proprio talento drammatico se non nella musica, con cui « quando non potè con altro, l'Italia mantenne il suo primato sull'intiera Europa ».[16]

All'Hillebrand e al Burckhardt si accosta il D'Ancona nelle sue *Origini del teatro in Italia*. Quivi sopratutto il classicismo è chiamato colpevole di aver impedito al teatro italiano di nascere a nuova vita. Se negli ultimi tempi del secolo XV, scrive il critico illustre, « non fosse prevalsa fra' dotti la conoscenza e l'imitazione dei classici esempi, se la Corte di Ferrara non avesse dato sì efficace impulso alla risurrezione del teatro latino, forse avremmo avuto una forma drammatica più libera ed ampia e meglio consentanea a' tempi che non fu quella preponderante nel secolo successivo ». E infatti opina il D'Ancona che i *Maggi* toscani potrebbero, se non distruggere, almeno « attenuare la vulgata sentenza circa l'inettitudine degl'Italiani alla forma drammatica, dando prova invece di una naturale e schietta propensione, fino alle classi meno istrutte, al componimento teatrale ed alle illusioni della scena ». E cause politiche devono vedersi nella dominazione medicea in Firenze, la quale alle feste, alle pompe, alle solennità diede tutto il suo favore, allo scopo di « domare colle arti della tirannide, colla corruzione decorata e orpellata, quel popolo fiorentino così facilmente eccitabile ». Al dramma si sostituì la commedia, la quale divenne « forma di spasso propria alla restaurata e stabile tirannide de' discendenti di Salvestro e del vecchio Co-

simo »; ma « ben presto anche la commedia, come quella che dipinge i costumi, parve genere troppo pericoloso, e i principi voltarono prima al dramma pastorale, forma ibrida e falsa, poi al dramma musicale, per lo più di soggetto mitologico, tutto il favore che avevano già dato al teatro comico ». Ma l'Italia deve ancor più dolersi di non essere stata dalla fortuna regalata di « un qualche sommo ingegno, come l'ebbe la Grecia in Eschilo, o la Spagna in Calderón, o nello Shakespeare l'Inghilterra ». Poichè se « nel secolo XV e XVI anzichè uomini di mediocre ingegno e senza spontanea ispirazione, come il Trissino e il Rucellai... noi avessimo avuto ingegni di alta tempra, forse anche l'Italia avrebbe avuto allora un teatro originale, una forma drammatica sua propria » [17].

Ma altri escogitarono altre ragioni, e la causa del fenomeno attribuirono non agli eventi esteriori, sibbene a qualcosa di più profondo, non transitorio, ma stabile, insito nella natura del popolo italiano. Furono questi, per tacere di altri, il Gregorovius e il De Sanctis. Il Gregorovius opina essere cosa assai dubitabile, se alla mancanza del dramma in Italia « colpa abbiano avuto la Chiesa e l'Inquisizione, le quali ad ogni modo non giunsero ad impedire lo sviluppo del teatro spagnuolo, ovvero se causa siane stata la ricchezza cui giunse la pompa delle feste, una volta che questo medesimo lusso non aveva impedito che il teatro appo i Greci si fondasse. Ben piuttosto la causa devesene attribuire all'indole nazionale degli Italiani, i quali non parvero fatti per internarsi con profondità drammatica nelle passioni umane » [18]. Del quale avviso si è mostrato anche il De Sanctis, che trova la cagione della mancanza nella coscienza vuota e nella vita tutta esterna e superficiale degli Italiani. Se le Sacre Rappresentazioni « rimasero

stazionarie e non poterono mai acquistare la serietà e profondità di un vero mondo drammatico », non fu, al dire del critico insigne, « perchè sia mancato all'Italia un ingegno drammatico, quasi l'ingegno fosse un frutto miracoloso, generato senza radici e venuto espressamente dal cielo ». Nè d'altro canto è da attribuire parte veruna al disprezzo in che gli uomini colti dediti agli studi classici, tennero il mistero, come cosa di popolo, « quasi che autori dei misteri non fossero gli uomini più colti di quel tempo, o il latino, che non potè uccidere il volgare potesse uccidere l'anima di una nazione quando un'anima ci fosse stata ». La verità è che « il povero latino non potè uccidere nulla, perchè nulla c'era; niuna serietà di sentimento religioso, politico, morale, pubblico e privato, da cui potesse uscire il dramma. Quel mondo spensierato e sensuale non poteva dare che l'idillico e il comico; e in tante forme della coltura, non poteva produrre che un mondo simile a sè, un mondo di pura immaginazione » [19].

Ma a tutte siffatte opinioni intese rispondere il Settembrini, il quale anzi si meraviglia di coloro che dicono e credono che « gl'Italiani non hanno dramma nazionale, come se l'arte di un popolo potesse rappresentare altro che la sua vita nazionale, e come se fra tante migliaia non ci fossero opere d'arte, e queste opere non ci rappresentassero proprio un altro mondo ». « Il dramma italiano, dice egli, è nazionale anch'esso, perchè rifà la storia d'Italia », e « riproduce la storia e la forma greco-latina con un misto di credenze cristiane; riproduce la nostra vita che fu e sarà un misto di paganesimo e di cristianesimo ». [20]

E recentemente un'altra opinione fu espressa, che ha l'apparenza di essere nuova, da un erudito francese amico all'Italia. È di Carlo Dejob, il quale nel suo libro

Études sur la tragédie è ritornato sull'argomento là dove discorre dell'influsso del teatro francese sull'italiano. Egli osserva che se gli Spagnuoli poterono aprire la via a Corneille, la ragione si deve cercare nella natura del genio francese, il quale aveva la vocazione al teatro, « mentre furono passeggeri gl'influssi benefici della Francia sull'ingegno italiano, perchè manca all'Italia il genio drammatico. Non si insegna ad una nazione se non quello che essa è predestinata a sapere », ed è perciò che la viva e secolare ammirazione dei Francesi per l'Ariosto e pel Tasso non ha potuto loro ispirare neppure un poema veramente vitale ». I Francesi ebbero un tempo la testa epica, ma non l'ebbero più quando altri popoli l'avevano ancora. Ed è precisamente perchè il genio italiano ha potuto produrre la *Divina Commedia,* l'*Orlando Furioso*, la *Gerusalemme Liberata*, che esso non ha mai raggiunto la perfezione nel teatro ». I soli Greci seppero dar vita all'epica e al dramma, perchè per essi « non esistevano qualità contradditorie »; nè si opponga che anche l'Inghilterra seppe dar vita a uno Shakespeare e a un Milton, perchè il grande tragico è quasi solitario in un deserto, mentre la Francia può mostrare una serie non interrotta di autori drammatici insigni. Piuttosto « la Spagna, sebbene nè Lope de Vega, nè Calderón pareggino Shakespeare, aveva forse il genio drammatico in misura maggiore che non l'Inghilterra »; ma il suo periodo di gloria fu breve. Noi non dobbiamo dunque stupirci se « lo spazio di tempo durante il quale il sistema francese ha dominato in Italia non ha bastato all'educazione drammatica della nazione »; e se « dal Metastasio e dall'Alfieri al Niccolini dobbiamo notare piuttosto decadenza che non progresso ». E chi volesse più addentro ricercare la causa della mancanza di un teatro in Italia, la troverebbe nella

loro tradizionale e secolare « frivolezza ». Essi si recano al teatro solamente per divertirsi, sia che il manifesto della serata annunzi una tragedia, sia una commedia, o una farsa; ma nè la tragedia, nè il dramma, nè la commedia vi sono gustati come in Francia. Non si deve però disperare nè dell'Italia, nè degli Italiani. L'arte drammatica progredirà anche in questo paese, appena ora nato a nazione, quando ciascuno vi « avrà preso coscienza del suo dovere, perchè v'è stretto rapporto fra la serietà di un popolo e le sue disposizioni pel teatro ». « Lasciate al popolo d'Italia il tempo di comprendere che la sua sorte e quella della patria sono nelle sue mani, aspettate che la miseria [anche la miseria!...] non assorba più tutto il suo pensiero nella preoccupazione del pane quotidiano [!], e i cittadini dell'Italia nuova porteranno anche nei pubblici divertimenti quella dose di riflessione che permette, che ordina agli autori drammatici di spiegare tutto il valore del loro ingegno ». [21]

E qui fermiamoci per conchiudere. Da quanto sono venuto dicendo sembra a me derivare che colui il quale vorrà indagare le origini del dramma moderno, dovrà tener conto delle cause di diversa natura che possono averlo impedito, o ritardato, o promosso o anche spento prima o poi. Certo è ardua impresa quello di scoprire tutti i fattori che possono aver concorso, fatalmente o accidentalmente, all'apparizione di un fenomeno così complesso come quello che ora ci occupa; e arduo è altresì, dopo la scoperta di essi, il sapere discernere a quale si debba assegnare maggiore, a quale minore importanza. Ad aumentare le difficoltà può nel nostro caso diversamente influire sul giudizio dei critici, o la loro educazione scientifica, o la consuetudine, che è di molti, di acconciarsi di buon grado a opinioni generalmente diffuse, o sentimenti e credenze che mal si adattano a

far luogo ai consigli della fredda ragione. Perciò non solo vedremo lo storico, il filosofo, il letterato dare nella spiegazione del fenomeno la prevalenza a ragioni storiche, o psicologiche, o letterarie, ma altresì ascoltare un malinteso amor patrio. E il curioso si è che mentre molti critici senza difficoltà e senza rammarico si inducono a negare al proprio paese l'attitudine a questo o a quel genere letterario; a nessun costo si rassegnerebbero al giudizio di chi negasse alla loro nazione l'attitudine alla poesia drammatica. Essi farebbero getto senza lagrime dei loro poeti epici o lirici, ma vegliano con occhi d'Argo alla custodia della fama dei loro poeti drammatici. E che! sembrano essi dire, non è forse più onorevole ad un popolo il dar vita a un grande poeta tragico, che non a un grande poeta epico o lirico? Non reca forse maggior gloria alla Grecia un Sofocle, all'Inghilterra uno Shakespeare, alla Francia un Racine, che non a Roma un Virgilio, all'Italia un Alighieri e un Leopardi, alla Germania un Goethe?

Lo scopo che io mi sono proposto in questo saggio non mi concede di sottoporre a un esame minuto le opinioni che ho testè riferite e lasciate indiscusse. Tuttavia non devo trascurare almeno alcune fra le principali obbiezioni che loro si possono muovere. Ad alcuni critici è giusto osservare che lo studio dell'antichità avrebbe dovuto in Italia promuovere anzichè soffocare le attitudini drammatiche dei nostri poeti, a quella guisa che esso riuscì di efficacissimo impulso ai poeti epici. I grandi ingegni non si lasciano sopraffare dai loro modelli, ma pur derivandone nutrimento vitale sanno serbarsi indipendenti ed originali. Non recò nocumento a Dante lo studio dell'*Eneide*, non la coltura classica al Boiardo ed all'Ariosto. Certo la coltura greco-latina doveva produrre in Italia effetti in parte diversi che altrove, perchè

da noi più che di fuori essa penetrò l'anima del popolo, più ampiamente sopraffece la produzione spontanea, le forme nazionali e le energie creatrici del popolo. Ma se veri ingegni drammatici fossero vissuti non avrebbero potuto non dar qualche saggio e lasciar traccia delle loro forze feconde. Nè è da credere che su di loro troppo avrebbero potuto la Contro-Riforma, il Sant'Uffizio di Roma e la dominazione spagnuola, perchè ingegni forti e ribelli vissero e seppero farsi valere anche in tempi di servitù politica e religiosa; perchè prima che il doppio giogo tirannico gravasse sul collo d'Italia decorse tempo bastante alla manifestazione di un potente ingegno drammatico. Si provarono nel dramma anche i nostri grandi poeti del Cinquecento, ma essi non fecero se non cose mediocri. Nè molto può impedire o promuovere l'opera di un grande poeta la povertà o la pompa nelle decorazioni sceniche; perchè è proprio del genio il sapersi giovare degli espedienti che il suo tempo gli offre, è proprio di lui il perfezionarli e arricchirli se deficienti, il correggerli o frenarli o sopprimerli se sovrabbondanti o superflui. Non soffocò il dramma in Grecia l'importanza che v'era data alla parte decorativa, nè la povertà degli espedienti scenici impedì Shakespeare dallo scrivere dei capolavori. Epperciò dovremo conchiudere che se un paese non può vantare un grande poeta drammatico, segno è che il suo popolo non è stato atto a produrlo, perchè anch'io credo col De Sanctis che un grande ingegno non è un frutto miracoloso, generato senza radici e venuto espressamente dal cielo. Le ragioni di ordine puramente esteriore dunque non possono bastare a risolvere il problema che ora ci occupa; e noi dovremo di necessità escogitarne alcuna più profonda di ordine interiore. E allora ad esempio ci domanderemo se lo sfoggio di pompa artistica deco-

rativa che gl'Italiani hanno tanto amato non sia piuttosto effetto che causa, e se non dovremo cercare la spiegazione del fenomeno nell'indole loro « non fatta per internarsi con profondità *drammatica* nelle passioni umane ». Ma nel ricercare questa causa di ordine interno non dovremo, a mio avviso, fermarci a quella messa innanzi dal Dejob, il quale ci accusa di frivolezza, dimenticando che dai primi tempi del medio evo sino ai nostri giorni per l'appunto i Francesi ebbero fama, non dico se a ragione o a torto, di frivoli e di vani, e che alla loro vanità, che è quanto dir leggerezza, appunto ascrive il Lessing la mancanza in Francia di un teatro tragico. Nè comprendo come in tanta miseria possa il popolo italiano essere il popolo più allegro del mondo, e quanta relazione esista fra la tragedia e i lauti banchetti, e fra la poesia drammatica e l'agiatezza dei poeti, i quali anzi, al dire di Orazio, che era un poeta, vivono di consueto *siliquis et pane secundo*. Nè ha riflettuto il Dejob che dopo l'Alfieri noi avremmo dovuto avere progresso e non decadenza, perchè gl'Italiani si vennero sempre più educando ai virili propositi e meglio preparando ad imprese gloriose, come prova la storia del loro risorgimento nazionale, che del resto il Dejob stesso menziona.

Ricerchiamo dunque una causa fondamentale di ragione interiore; ma questa non è a mio avviso peculiare all'Italia, sibbene comune a tutte le nazioni neolatine. Ed ecco l'eresia che io vorrei provarmi a sostenere se me lo concedessero i limiti e lo scopo di queste pagine. Invano ha scritto Orazio che il popolo romano aveva una naturale inclinazione e disposizione felice alla tragedia; esso che seppe fare tante tragedie, che fu, come fu scritto, il genio tragico dell'universo, non conobbe l'arte avventurosa di eccitare coll'arte drammatica le grandi passioni.

E questo è il giudizio che si deve in generale affermare dei popoli che da essi derivano, dei popoli neolatini. Io credo di aver più di una volta dimostrato in questi saggi come i drammaturghi spagnuoli rifuggano dall'analisi psicologica e dalla pittura dei caratteri; dissi come i drammaturghi francesi alle profondità della passione preferiscano, se si fanno poche eccezioni, le astruserie del sillogismo e gli armeggii della dialettica; e così potrei dimostrare che gli Italiani sono da natura portati all'espressione lirica dei sentimenti e non all'espressione drammatica. Il dramma spagnuolo è il più sovente narrazione dialogata, ovvero espressione, ben sovente espressione lirica, di sentimenti che non possono dirsi universali; la tragedia classica francese è un compassato inviluppo e sviluppo di intrighi laboriosamente escogitati nelle fredde regioni del pensiero, e non scaturiti dai profondi recessi del cuore e della coscienza; il dramma italiano, e sopratutto quello del suo cultore più insigne, l'Alfieri, è specchio dei sentimenti, delle passioni, delle speranze, degl'ideali del suo autore, è opera quanto mai soggettiva e perciò di carattere lirico. Nel dramma neolatino tu scorgi troppo sovente l'autore, il quale quasi mai riesce a nascondere il proprio io, epperciò all'opera sua toglie quella varietà che è propria della vita e del mondo, quella universalità che deve essere dote precipua della poesia drammatica. Ma, in compenso, vorrei porre innanzi un'altra ipotesi, la quale potrà forse sembrare a più d'uno non meno singolare. Io credo che si potrebbe riuscire a provare che se i popoli neolatini devono rinunziare a dar vita a un teatro tragico, essi soli possono legittimamente vantare un teatro comico, e attitudini, forse peculiari, negate ad altri, alla commedia a quella guisa che Roma può vantare Plauto e Terenzio. Basti ricordare Molière e la più parte della produzione

drammatica spagnuola che è fatta di intrighi e di caratteri comici, e la commedia italiana del cinquecento. e il nostro Goldoni. Ma il vero dramma tragico è patrimonio dei popoli germanici, e finora dell'Inghilterra, che ce ne ha dato l'esempio più insigne; e già alcuni sintomi fanno sperare che un'altra età gloriosa gli si venga fra quei popoli preparando. E perciò io sono d'avviso che il critico il quale voglia pronunciare un giudizio sul teatro tragico dei popoli moderni deve tener presente il modello che ce ne ha tramandato il poeta inglese. Quivi, chi sappia discernere i difetti dai pregi, potrà imparare a conoscere i caratteri e gli elementi che devono dirsi essenziali al dramma, perchè quivi si rispecchia non soltanto l'anima del poeta, ma tutto il mondo dell'anima umana, quivi vediamo riflessi nella profondità e universalità della concezione tutte le età e i popoli tutti. Il poeta, nella spontaneità e indipendenza delle sue ispirazioni, non tenta rievocazioni di forme artistiche oltrepassate per sempre, non rinnega le rivoluzioni e le reazioni delle età trascorse, non rimpicciolisce la lotta che ogni dì si combatte nella coscienza dell'uomo moderno, resa più varia e più complessa dall'esperienza dei secoli. Di qui io credo perciò si debbano desumere i canoni per giudicare il teatro profano o religioso delle altre nazioni.

NOTE.

1 Cfr. sull'argomento la dotta opera di J. Volkelt, *Aestetik des Tragischen*, München, 1897; v. specialmente pag. 25 e segg.

2 *Amburgische Dramaturgie*, LXXX e LXXXI Stück.

3 *Revue des cours et des conférences*, vol. V.

4 A. Morel-Fatio, *La «Comedia» espagnole du XVI siècle*, Leçon d'ouverture, Paris, 1885; cfr. pagg. 6-8.

5 A. Ebert, *Entwicklungs-Geschichte der französischen Tragödie*, vornehmlich im XVI Jahrhundert, Gotha, 1856; cfr. pag. 15.

6 E. Faguet, *Drame ancien, drame moderne*, Paris, 1898.

7 E. Paris, *La poésie du moyen âge*[1], Paris, 1885, pag. 31.

8 G. Freytag, *Die Tecnik des Dramas*[7], Leipzig, 1891, pag. 18.

9 G. Trezza, *La critica moderna*, Firenze, 1874, pag. 117.

10 Tome I: *Études italiennes*, Paris, 1868. Cfr. il capitolo: *Des conditions d'une scène nationale*, pag. 145 e segg. L'Hillebrand ricorda un altro suo lavoro, *Des conditions de la bonne comédie*, Paris, 1863, ma a me non fu dato vederlo.

11 Cfr. ad esempio G. Günther, *Grundzüge der tragischen Kunst*, Leipzig und Berlin, 1885, pag. 333.

12 Cfr. Morel-Fatio, op. cit., pag. 27.

13 Vedi qui sopra a pagg. 20-25.

14 Vedi qui indietro, pagg. 8-10.

[15] Hillebrand, op. cit, 184-186.

[16] I. Burkhardt, *La civiltà nel secolo del Rinascimento*, vol. II, 55-63. Cfr. anche pagg. 179-182.

[17] Cfr. A. D'Ancona, *Origini del teatro in Italia*,[2] vol. I, pag. 2; vol. II, pagg. 61, 162 e segg.; 174 e segg.; 343 e segg.

[18] Gregorovius, *Storia di Roma*, trad. Manzato, Venezia, 1875, VII, p. 731.

[19] De Sanctis, *Storia della letter. ital.*, I, 374-375.

[20] Settembrini, *Lezioni di letter. ital.*, vol. II, pagg. 109; 120; 122; 124 e segg.

[21] Cfr. Dejob, *Études sur la tragédie*, 1896 (?), pag. 285 e segg.; 390 e segg.